

**In die Breite:
Kunst für das Auge der Öffentlichkeit**

Zur Geschichte der Kunstsammlung des Kantons Zürich –
vom Nationalstaat bis zur Globalisierung

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Kathrin Frauenfelder

Angenommen im Herbstsemester 2017
auf Antrag der Promotionskommission:
Prof. Dr. Tristan Weddigen (hauptverantwortliche Betreuungsperson)
PD Dr. Roger Fayet

Zürich, 2018

Inhaltsverzeichnis

Einführung 10

Vorgehen
Ziel der Studie
Forschungsstand zu den öffentlichen Kunstsammlungen in der Schweiz
Anmerkungen zur Struktur der Studie

Teil I: Der Weg zu einer Kunstsammlung

1. Freiheit 18

Das Rathaus als Instrument der staatlichen Selbstdarstellung
Das erste Zürcher Rathaus. Das zweite Zürcher Rathaus. Die Zürcher Standestafel von Hans Asper. Das dritte Zürcher Rathaus. Die Heldenporträts am Rathaus
Das Eingangsportal. Die künstlerische Ausstattung der Innenräume
Die Beschwörung des Schweizerbundes von Johann Heinrich Füssli
Die Fischtafeln von Johann Melchior Füssli
Umbauten und neue Kunstwerke
Die Porträts der politischen Repräsentanten. Johann Caspar Füssli (Kopie)
Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (Kopie). Johann Jakob Oeri (Kopie). David Sulzer
Bürgermeisterporträts von Johann Caspar Füssli dem Älteren
Porträt des Standesweibels Hans Ulrich Schweitzer von Johannes Wirtz
Die Büste Gottfried Kellers von Richard Kissling. Der Rathausteppich von Lissy Funk

2. Repräsentation 35

Die Polizeihauptwache am Marktplatz
Das Bezirksgericht
Hans Knuchel und Jürg Nänni. Dieter Leuenberger
Der Neubau der Universität Zürich
Das Bauprojekt. Die Bildhauerarbeiten. Die Wandbilder in Direktvergabe
Die Wettbewerbe für Wandmalereien. Die Wandmalereien für die Bibliotheksräume

Exkurs: Die Moderne in Zürich

Die Bauschatulle ohne die jungen Zürcher Maler
Die Porträtbüsten der Repräsentanten der Wissenschaft
Die Porträts in der Aula. Spätere Bildnisse wissenschaftlicher Protagonisten
in Bronze und Öl. Giovanni Giacometti: Porträt Professor Fritz Fleiner
Pipilotti Rist: Denkmal für Emilie Kempin-Spyr.

3. Patriotismus 58

Erste kulturelle Handlungen der Zürcher Regierung
Der erste Bilderkauf: Rudolf Kollers Gemälde Hochalpen mit Vieh
Die ersten offiziellen Sammlungsdokumente
Die Schenkung Hamberger-Huber

4. Der Staat als Kunstsammler 64

Das erste Schreiben von Sigismund Righini an den Regierungsrat
Exkurs: Ein (Rück-)Blick auf Zürichs Entwicklung zur Wirtschafts- und Kulturmetropole. *Die Industrialisierung des Kantons Zürich*
Die städtebauliche Entwicklung Zürichs. Bauschmuck und Denkmäler

Das Landesmuseum. Der Freskenstreit. Die Künstler organisieren sich neu. Private Sammlerinnen und Sammler. Das Kunsthaus als Dreh- und Angelpunkt für Kunst

Das zweite Schreiben von Sigismund Righini an den Regierungsrat
Ein repräsentatives Gemälde für das Sitzungszimmer des Regierungsrates
 Die ersten staatlichen Ankäufe
 Fazit

Exkurs: Die Schweizer Kantone als Kunstförderer

5. Der Erste Weltkrieg und die Folgen **78**

Die Rückkehrerinnen und Rückkehrer
Eduard Gubler. Fredy Hopf
 Emigrantinnen und Emigranten in Zürich
Die Gründung von Dada. Hans Arp. Tristan Tzara. Jean Crotti
Friedrich Glauser und Hannes Binder. Otto Morach
 Die ersten staatlichen Unterstützungsaktionen

6. Ein eigener Budgettitel für die Kunst **88**

Das Schelldorfer-Legat
Das Regulativ über die Verwendung des Fonds zur Unterstützung der bildenden Künste
 Fazit

7. Identität I: Das Landschaftsbild **92**

Die ersten Landschaftsbilder in der Sammlung
Johannes Weber. Heinrich Baur. Jean Affeltranger. Emil Karl Schulze
René Lackerbauer. Sehnsuchtsmotiv Engadin. Bilder aus dem Süden
 Pioniere der Zürcher Landschaftsmalerei
Alfred Marxer. Friedrich August Vitalis (Fritz) Widmann. Hermann Gattiker
 Mitglieder der Rüschtliker Malerkolonie
Hans Sturzenegger. Gustav Gamper. Johann Albert Zubler. Wilhelm Friedrich Burger

Exkurs: Die illustrierte Zeitschrift: «Die Schweiz»

Kosmopoliten und Zuhausegebliebene
Ernst Georg Rüegg. August Speck. Reinhold Kündig. Hermann Huber. Rudolf Mülli

8. Identität II: Blumen, Gärten und Gemüse **120**

Blumenbilder: Die Feier des Schönen
Augusto Giacometti. Gret Widmann. Alfred Marxer. Hermann Huber.
Curt Manz. Johann Albert Wenner und Kaspar Ilg. Marie-Hélène Clément
Helen Dahm. Heinrich Müller
 Blumenbilder im Stil wissenschaftlicher Anschauung
Helen Zbinden. Pia Roshardt Meinherz. Elisabeth Bohny Baur. Marguerite Strehler
 Das wissenschaftliche Forschungsinteresse der Künstlerinnen
Cornelia Hesse-Honegger. Brigitta Malche. Anna-Maria Bauer
 Gärten, Gemüse und Märkte
Markus Ginsig. Produkte des Gartens. Märkte und Marktszenen
Ernst Alfred Escher. Vieh- und Jahrmärkte. Simone Monstein

9. Identität III: Das Land und seine Bewohnerinnen und Bewohner **138**

Fritz Boscovits. Willy Fries. Jakob Ritzmann
 Zier- und Kleinplastik. Genrefiguren Tierdarstellungen

Teil 2: Kunstsammeln in Zeiten des Krieges und danach

10. Kriegswirtschaft

146

Der Begriff der «geistigen Landesverteidigung»
 Die Massnahmen zur Förderung von Kunst und Kultur
 Die Verwaltungsneubauten Neumühle, Walchetor und Walcheturm
 Wandbilder und Skulpturen für die Verwaltungsneubauten
Karl Hügin. Paul Bodmer. Walter Scheuermann. Karl Geiser.
 Ankäufe von Kunst aus der Landesausstellung
Karl Hügin. Victor Surbek. Hans Brandenberger
 Förderprogramme des Bundes
 Das Bekenntnis zur Skulptur

Exkurs: Zur Entwicklung der figurativen Plastik im öffentlichen Raum
 des Kantons Zürich
Skulpturen im Zusammenhang mit staatlichen Neubauten

Wettbewerbe für Bildhauer
 Die Einrichtung einer grafischen Sammlung
Die Auftragswerke. Fritz Deringer. Franz Karl Moos
Typische Zürcher Landschaften. Otto Baumberger. Iwan Edwin Hugentobler
Publikation der Werke. Ausstellung im Kunsthhaus
Auf- und Ausbau der grafischen Sammlung. Otto Baumberger. Edmund Walter Kässner
Charlotte Frankl. Die Kunstmappe zur Landesausstellung. Gregor Rabinovitch. Emil Burki
Robert Wehrlin. Auftragswerke zum Flughafenneubau. Eugen Georg Zeller. Fritz Deringer
Otto Baumberger. Max Hegetschweiler. Von der Zeichnung zur Luftaufnahme
Die Ölgemälde zum Thema Flughafen
 Pflege und Sicherung von Kunst- und Kulturgütern: Das Schloss Laufen und
 das Rheinfallufer
Die Bleuler Malschule. Bilder aus Bleulers Werkstätten. Bilder für das
Schlossmuseum. Heinrich Jenny. Arnold Jenny. Johann Heinrich Wüest
Erinnerungsbilder. Der Rheinfall, auch heute ein lebendiges Motiv
Christoph Schreiber. Tobias Madörin
 Die Porträts der Ahnengalerie
 Fazit

11. «Geistige Landesverteidigung» und die langsame Überwindung des Heimatstils

203

Bescheidene Ausstattung der kantonalen Arbeitsräume
 Ein neues Ausstellungsformat

Exkurs: Die Zürich-Land-Ausstellung und die Künstlergruppe Winterthur

Bilder der Heimatverbundenheit
 Arbeiter, Bauplätze, Bagger und Kieswerke
 Erste Zeichen der Veränderung
 Die Stadt rückt in den Fokus: Häuser und Fassaden
Varlin. Alfred Huber. Edwin Wenger
 Industrie, Fabriken und Maschinenräume
Ernst Egli. Walter Hess, Hermann Alfred Sigg und Marie-Hélène Clément
Geo Bretschler. Karl Madritsch. Eugen Eichenberger. Jakob Tuggener
Max Rudolf Geiser. Der Wandel in der Welt der Arbeit. Myrtha Steiner. Dieter Leuenberger
Luca Zanier und Jules Spinatsch
 Sport und Spiel. *Karl Hügin*

Bilder der Familie. *Heinrich Müller*
 Der Traum vom anderen Leben
Hans Schoellhorn. Der Zirkus Knie: Ein nationales Ereignis
 Ein neuer Blick auf die Landschaft
Werner Meyer. Hans Ruedi Sieber, Gustav Weiss und Oscar Ernst. Alfred Kolb. Willy Suter.
Geo Bretscher. Walter Kerker. Rudolf Zender. Henri Schmid. Hans Affeltranger. Eugen Del Negro,
Eugen Eichenberger und Hanna Lutz-Sanders

12. Emanzipation

231

Die gesellschaftliche Stellung der Frau
 Luise Stadlers private Kunstschule für Damen
 Die Gründung eines eigenen Berufsverbandes
Ausstellungsbeteiligungen
 Erste Ankäufe von Künstlerinnen
Jeanne Kollbrunner. Marie Stiefel. Gret Widmann. Emy Fenner
Dora Hauth-Trachsler. Helene Ida Roth. Elisabeth Stamm. Hanni Bay
Gertrud Escher. Susel Bischoff. Hanna Maritsch. Isabelle Ghirardelli-Dillier
Trudi Egender-Wintsch. Else Hegnauer-Denner. Lill Tschudi. Marguerite Strehler.
Charlotte Frankl. Charlotte Marie Weiss. Keine Direktaufträge an Künstlerinnen.
Regina Conti. Christine Gallati. Therese Strehler. Elisabeth Thomann-Altenburger.
Katharina Anderegg. Anni Frey (Anna Frey-Blume). Hanny Fries. Mimi Langraf-Adalbert
 Fazit

13. Professionalisierung

256

Die Reorganisation der «öffentlichen Kunstpflege»
Die Aufgabe der Kunstkommission. Die Verwaltung der Kunstwerke
Die Mitglieder der ersten Kunstkommission
 Die Malerei der Neuen Sachlichkeit
Aimé Barraud. Niklaus Stoecklin. Martin Lauterburg. René Auberjonois
 Die Malerei der französischen Malkultur
Johann von Tschanner

Exkurs: Zur Aktdarstellung in der Kunstsammlung

Wilhelm Gimmi. Adrian Holy
 Die Zürcher Vertreter der Ecole de Paris
Max Gubler. Ernst Morgenthaler
 Die ersten abstrakten Werke
Walter Bodmer. Leo Leuppi
 Werke grosser Bildhauerpersönlichkeiten
Auguste Rodin. Germaine Richier
 Germaine Richier und ihr Einfluss auf die Zürcher Plastik
 Bronzeporträts von Künstlerinnen und Künstlern
 Die Bildprogramme in den staatlichen Neubauten
Das neue Universitätsspital. 1950–1952: Das Kunstkonzept im neuen Universitätsspital
Arbeiten auf Papier für Patientenzimmer und Aufenthaltsräume
1952: Das neue Bezirksgebäude Hinwil. 1954: Das neue Bezirksgebäude Meilen
 Fazit

14. Selbstwahrnehmung

307

Die Repräsentanten des kulturellen Lebens
 Die Selbstporträts der Künsterschaft
Ferdinand Hodler. Sigismund Righini. Giovanni Giacometti. Fleissige Schaffer
Alfred Marxer. Willy Fries. Alexandre Blanchet. Reinhold Kündig. Hermann Huber
Alfred Bernegger. Albert Gerster. Felix Kohn. Ella Lanz

Die Malerfreunde und Vorbilder

Eugen Eichenberger und der Malerfreund Hans Affeltranger

Walter Sautter besucht Cuno Amiets Atelier auf der Oschwand

Rudolf Zender im Bildhaueratelier von Germaine Richier

Ernst Leu und Henri Schmid malen das Atelier von Otto Charles Bänninger

Hugo Schuhmacher beobachtet Richard Paul Lohse

bei der Arbeit. Anna Keel malt Hugo Schuhmacher. Balz Bächli karikiert Jürg Altherr

Das Personenarchiv von Niklaus Stauss

Das Atelier als eigenes Bildmotiv

Walter Theodor Guggenbühl: Das Atelier als Allegorie?

Karl Benjamin Czerpien: Das Atelier als Künstlerlogis. Das Atelier als Verkaufslokal

Der Atelierraum als Stilleben. Marc-Antoine Fehrs Versatzstücke

San Kellers Atelierbesuche: Ein performativer Ansatz

Fazit

Teil 3: In die Breite

15. Aufbruch I: Die Auseinandersetzung mit der Abstraktion

329

Stilleben: Das Experiment mit Farbe, Form und Fläche

Henry Wabel. Bruno Meier. Adolf Funk. Max Truninger

Erna Yoshida Früh-Blenk

Lyrische Abstraktion und informelle Malerei

Wilfrid Moser. Esther Brunner. Oskar Dalvit. Mily Dür. Franz Karl Opitz

Carl Wegmann. Karl Jakob Wegmann. Matias Spescha. Carlotta Stocker

Walter Siegfried. Eugen Eichenberger und Heinrich Bruppacher

Fazit

16. Aufbruch II: Neue Formen der Skulptur

340

Arnold d'Altri. Louis Conne. Otto Müller

Otto Teucher. Hans Aeschbacher. Ödön Koch. Willy Frehner

Neue Materialien: Die Eisenplastik. *Bernhard Luginbühl. Willy Weber*

Oscar Wiggli. Die Eisenplastik in Zürich. Silvio Mattioli. Willy Wimpfheimer

James Licini. Eugen Häfelfinger. Yvan Pestalozzi

Neue Materialien: Die Betonplastik

Peter Meister. Josef Staub

Neue Materialien: Experimente mit Polyester

Josef Carisch. Annemie Fontana. Regina de Vries (-Truninger)

Die Skulpturen der Holzbildhauer

Raffaël Benazzi. Beat Kohlbrenner. Severin Müller. Hans Bach. Werner I. Jans

Aussenseiterinnen und Aussenseiter

Trudi Demut. Joseph Josephsohn

Die Erweiterung des Skulpturenbegriffs

Die Arbeitsgemeinschaft Zürcher Bildhauer. Heinz Niederer. Jürg Altherr

Vincenzo Baviera. Ursula Hirsch. Roland Hotz. Piero Maspoli. Thomas Schweizer

John Grüniger. Barbara Roth. Grenzüberschreitungen. Bob Gramsma. Kerim Seiler

Mickry3. Isabelle Krieg. Künstlerkollektive

Fazit

17. Aufbruch III: Die konstruktive und konkrete Kunst

363

Geistiges sinnlich fassbar machen

Kunstgewerbeschule, ein Hort des Funktionalismus

Elsa Burckhardt-Blum

Die Pioniergeneration der konstruktiven und konkreten Stilrichtung

Verena Loewensberg. Richard Paul Lohse. Camille Graeser

Hans Hinterreiter. Max Bill

Exkurs: Die Werkpräsentation der Pioniergeneration

Die konstruktive und konkrete Kunst: Eine dominante Grösse in der Sammlung

Carlo Vivarelli. Florin Granwehr. Andreas Christen. Gottfried Honegger

Rudolf Hurni. Willy Müller-Brittnau. Emil Müller. Conrad Meier.

Der Beitrag der Künstlerinnen

Nelly Rudin. Marguerite Hersberger. Jenny Losinger-Ferri. Hedi Mertens

Vera Haller. Hey Heussler. Waltraut Huth-Rössler. Elsie Wyss

Konstruktive und konkrete Kunst in Winterthur

Manfred Schoch. Ulrich Elsener. Heinz Müller-Tosa

Alfred Rainer Auer. Ernst Brassel

Kunst-und-Bau: Öffentliche Wettbewerbe und Aufträge

Universität Zürich Irchel. *Die erste und zweite Bauetappe*

Die Kunstwerke im Irchelpark. Die Kunstwerke in den Innenräumen

Vielfalt an Formen und Materialien. Die Kunstwerke der dritten Bauetappe

Die Kunstwerke in den Aussen- und Eingangsbereichen. Die vierte Bauetappe

Die Kunstwerke der vierten Bauetappe

Um- und Erweiterungsarbeiten an der Universität Zürich Zentrum

Die Farbgestaltung des unterirdischen Auditoriums und des Aussenraums

Die Kunstwerke des Staatsarchivs

Universitätsspital Nord 1 und Nord 2 und Zahnmedizinisches Institut

18. Aufbruch IV: Die textilen Kunstwerke

393

Die Textilkunst in der Sammlung

Impulse aus dem Bauhaus. Elsi Giauque. Gunta Stölzl-Stadler

Impulse aus französischen Gobelinmanufakturen. Cornelia Forster-Fischer

Experimentelle Textilkunst. Claire Guyer. Lissy Funk. Liselotte Siegfried

Lili Roth-Streiff. Verena Brunner. Textilkunst als Soft Art. Ruth Zürcher

Das Personalhaus des Universitätsspitals an der Plattenstrasse 10

Die Textilkunst in den Aufenthaltsräumen des Personalhauses

Textilkunst am Ende?

Daniel Zimmermann. Fabienne Hess. Loredana Sperini. Beat Zoderer

19. Umbruch: Der Alltag drängt in die Kunst

405

Die kleine Zürcher Wahnwelt

Friedrich Kuhn. Alex Sadkowsky. Fred Engelbert Knecht. Muz Zeier

Gottlieb Kurfiss. René Brauchli. Eva Wipf

Die fantastischen Bildwelten der Zürcher Kleinmeister

Walter Grab. Isabelle Waldberg. Peter Glättli. Erwin Pulver. Thomas Mislin

Peter Bräuninger. Hans Ulrich Saas. Hansruedi Giger. Robert Müller

Emil Häfelin. Sandro Kälin. Willi Oertig. Thomas Stamm

Hansjörg Flückiger

Kunst macht Politik

Die Züsä Ausstellungen. Die Gründung der Produzentengalerie Produga 1973

Hugo Schuhmacher. Peter König und Maja Zürcher. Victor Bächer. Rosina Kuhn

Feministische Positionen. Bigna Corradini. Heidi Bucher

Die Überfremdungsdebatte. Mario Comensoli

Strukturwandel: Die Stadt als Lebens- und Kulturraum

Harald Naegeli. Aleks Weber. Giuseppe Reichmuth

Die Gründung der F+F Schule: Ein Laboratorium der Wahrnehmung

Manuel Halpern. ALMA. André Thomkins. Peter Storrer. Markus Raetz

Fotografie als Kunst

Vladimir Spacek. Heinz Hebeisen. Balthasar Burkhard

Patrick Rohner. Felix Stephan Huber

Das Video als Instrument zur Erforschung von Wahrnehmung und Selbst
Alexander Hahn. Selbstinszenierungen
 Ein neues Lebensgefühl breitet sich aus
Karlheinz Weinberger. Pietro Mattioli
Pop und Rock: Die Szene der Parties, Clubs und Stars. Klaudia Schifferle
Manon (Rosemarie Küng). Walter Pfeiffer. Alain C. Kupper. Hannes Schmid
 Die Internationalisierung des Kunstmarktes
Urs Lüthi. Klaus Born. Bendicht Fivian. Thomas Müllenbach.
Pierre Haubensak. Rudolf de Crignis. Luigi Archetti
Uwe Wittwer. Marc-Antoine Fehr. Thomas Huber. Germann & Lorenzi
 Hybride und digitale Bildwelten
Olaf Breuning. Istvan Balogh. Max Grüter. Claudia Di Gallo. Cristian Andersen
Klaus Lutz

20. Fiktion und Realität

458

Reorganisation der Entscheidungskompetenzen
 Fiktionalisierung und Realitätscheck
Annelies Strba. Katrin Freisager. Eberli/Mantel
Werbung und Konsum. Fischli/Weiss. San Keller. Nic Hess. Ian Anüll
Urbanisierung, Globalisierung, Gentrifizierung
Werner Wal Frei. Fischli/Weiss. Anton Bruhin. Dieter Hall
Andrea Helbling. Françoise Caraco. Thomas Stöckli. Tobias Madörin
Beat Streuli. Roland Iselin
Das Landschaftsbild und die Frage nach der Natur
Cécile Wick. Nina Mann. Denise Kobler. Simone Kappeler. Florence Iff und
Esther van der Bie. Claudio Moser.
Das Andere im Fremden. Marianne Müller. Silvie Defraoui. Nguyen Cat Tuong
Die Suche nach dem Eigenen.
Barbara Davatz. Vanessa Püntener. Regula Müdespacher. Iren Stehli
Das Spiel mit der Lust am Schauen
David Renggli. Fabian Marti. Shirana Shahbazi.
 Fazit

Schlussbetrachtungen

478

Vom Nationalstaat bis zur Globalisierung
Die Zugehörigkeit zur Eidgenossenschaft. Wirtschaft und Bildung – Escher und Pestalozzi
Heimat – Bilder, die die Seele stärken. Der Erste Weltkrieg. Der Zweite Weltkrieg
Aus der Isolation. Jugendkrawalle. Globalisierung. In die Breite

Persönliches Nachwort

485

Dank

488

Abbildungen- Quellen- und Literaturangaben

489

Namensregister

527

«Ohne Erinnerung sind wir geistig tot. Ohne Vergessen sind wir seelisch gelähmt. Eine seltsame Wirtschaft. Wer nicht weiss, wo er herkommt, kann nicht wissen, wo er hingeht, und wer vom Vergangenen nicht loskommt, steht der Zukunft apathisch gegenüber. Das betrifft auch die Kultur. Wenn das kulturelle Gedächtnis verschwindet, haben wir keine Massstäbe mehr für die Leistungen der Gegenwart. Wenn wir aber nur noch die kulturelle Vergangenheit sehen, verschwindet die schöpferische Lust auf das Neue.»¹

Peter von Matt: Das Kalb vor der Gotthardpost

Einführung

Wann hat der Regierungsrat des Kantons Zürich begonnen, Kunst zu sammeln und eine eigene Sammlung aufzubauen? Wie kamen die ersten Werke in die Sammlung? Welche Sujets waren von Interesse und wurden angekauft? Wer sind die Künstler, und wie haben sie ihre Inhalte dargestellt? Wie hat sich die Sammlung in der Zeit ihres Bestehens entwickelt?

Die Sammlung des Kantons Zürich, aufgebaut im Rahmen einer nachhaltigen Kulturförderung, umfasst (2017) über 20'000 Kunstwerke. Sie stellt ein bedeutendes Zeitdokument des regionalen Kunstschaffens dar. Die Kollektion war noch nie Gegenstand einer wissenschaftlichen Erforschung. Diese Arbeit will diese Lücke schliessen.² Im Folgenden soll die Sammlung analysiert und ihre Geschichte dargestellt werden. Schwerpunkte sollen eruiert, Entwicklungsstufen ausgemacht, beschrieben und miteinander verglichen werden. Dies geschieht mit der Absicht, übergeordnete Zusammenhänge sichtbar zu machen. Es soll ferner nach der Bedeutung der Sammlung gefragt werden sowie nach ihrer Verortung im Kontext des Kunstschaffens des Kantons Zürich beziehungsweise der Schweiz.

Vorgehen

Die Darstellung stellt für einmal nicht die Künstlerstars in den Mittelpunkt. Sie folgt auch nicht den stilistischen Entwicklungen und den Inputs der grossen Künstlerpersönlichkeiten oder der Art, wie sie der Kunst mit ihren brillanten Einfällen wegweisende Impulse verliehen haben. Stattdessen richtet sich der Fokus auf das künstlerische Schaffen im Kanton Zürich an sich und auf den Bezug, den die Werke zum Kanton Zürich haben. Die langjährige Chefin der Fachstelle Kultur des Kantons Zürich, Susanna Tanner, hält im Tätigkeitsbericht 2012 fest, was das Kulturförderungsgesetz bestimmt, nämlich dass: «... die Förderung der Kunst und Kultur zu Stadt und Land, nicht aus kommerziellen Überlegungen, sondern als wichtige gesellschaftliche Aufgabe»³ geschieht. Den Kern der Analyse bildet somit das regionale Kunstschaffen und seine Protagonistinnen und Protagonisten.⁴ Sie bilden den lebendigen Untergrund, in dem auch das nicht regionale Kunstschaffen wurzelt. Das Porträt der Kunstsammlung des Kantons Zürich ist die Geschichte einer Kunst, die hier produziert und gekauft

¹ von Matt 2012, S. 157.

² Der Kanton Zürich hat sich im Zusammenhang mit seiner Sammlung äusserst zurückhaltend gegeben. Publikationen zur Sammlung gibt es bisher keine. Ausnahme bilden einige schmale Kataloge zu den Ankäufen (vgl. Magnaguagno/Jost 1995) sowie die Darstellungen in den Jahresberichten der Fachstelle Kultur. Einsicht in die Kunstsammlung gibt ferner die Sammlung online: <https://www.zh.ch/kunstsammlung>, die seit 2011 aufgeschaltet ist und laufend erweitert wird.

³ Tanner 2013, S. 4.

⁴ Beziehungsweise auf Künstlerinnen und Künstler, die seit mindestens zwei Jahren im Kanton angemeldet sind.

wurde und mit der sich die Bevölkerung auseinandergesetzt und identifiziert hat. Am Rande bringt die Studie auch die politischen Akteure ins Spiel, die sich mit dem Einkaufen der Kunstwerke beschäftigt haben.

Zeichnet man die Geschichte der Kunstsammlung nach, stellt man fest, dass sich unter den gesammelten Werken viele Arbeiten bekannter Künstler befinden, dass aber ebenso Werke berühmter Künstlerpersönlichkeiten in der Sammlung fehlen. Der Grund ist leicht einsehbar: Manche von ihnen haben nie in Zürich gelebt. So zum Beispiel weist das Inventar kein Kunstwerk auf von Alberto Giacometti (1901–1966). Der Bündner Künstler wählte während seines kriegsbedingten Aufenthaltes Genf als Domizil, wo er während mehrerer Jahre in einem kleinen Hotelzimmer logierte. Auch Jean Tinguely (1925–1991) lebte nie in Zürich.⁵ Hingegen lebte der gebürtige Ungare Zoltan Kémeny (1907–1965) seit 1942 in Zürich und wurde 1957 Schweizer Bürger. Trotz seines internationalen Erfolges verpasste es die Behörde, eines seiner Werke zu erwerben. Dasselbe gilt für Otto Meyer-Amden (1885–1933). Obwohl er mehrmals in Zürich weilte, hier angemeldet und für manchen Zürcher Künstler eine wichtige Bezugsperson war, er sich auch am Kunst- und Bauwettbewerb für die Universität Zürich beteiligte und Dozent an der Kunstgewerbeschule für Gerätezeichnen war, wurde von ihm nie ein Werk angekauft. Leider fehlen auch Werke von Sophie Taeuber-Arp (1889–1943) oder des in Zürich geborenen Fritz Glarner (1899–1972), der 1936 in die USA auswanderte und Weltruhm erlangte. Johannes Itten, der von 1948 bis 1953 Direktor der Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums in Zürich war, ist einzig mit einem Grafikblatt⁶ in der Sammlung vertreten. Eine Assemblage von Doris Stauffer (1934–2017), der Mitbegründerin der privaten F+F Schule für visuelle Gestaltung, die früh mit experimenteller und feministischer Kunst in Erscheinung trat, fehlt ebenfalls. Andere Beispiele könnten aufgezählt werden. Doch auch das Gegenteil ist der Fall: So besitzt der Kanton Zürich Werke des grossen französischen Bildhauers Auguste Rodin (1840–1917) sowie von Germaine Richier (1902–1959) oder Katharina Grosse (*1961). Die folgende Darstellung gibt Antworten.

Formaler Ausgangspunkt der Untersuchung sind die im Kunstinventar verzeichneten Kunstwerke, wobei sich der Fokus primär auf die Gemälde, Skulpturen, die Bauplastik sowie die Kunst-am-Bau-Werke richtet. Erst in zweiter Linie sind es die Arbeiten auf Papier, die Druckgrafiken oder das Video. Das Kunstinventar wird seit 1935 vom Hochbauamt des Kantons Zürich auf der Basis der Regierungsratsbeschlüsse, die im Zusammenhang mit den jeweiligen Ankäufen verfasst wurden, geführt. Als Quellen dienen ferner Gesetzestexte und weitere Protokolle des Regierungsrats, die im Staatsarchiv des Kantons Zürich einsehbar sind, sowie Dokumente zu Kunst- und Bauwettbewerben und Korrespondenzen, die im Zusammenhang mit den Ankäufen oder Schenkungen erstellt wurden. Das Inventar wurde periodisch den neuesten professionellen Standards angepasst. Trotzdem sind die Informationen zu den Kunstwerken nicht lückenlos. Oft fehlt das Entstehungsjahr, da dieses für die Künstler keine Bedeutung hatte und nicht kommuniziert wurde. Manche verzichteten auf die Signatur. Gesichert ist in der Regel das Ankaufsjahr.⁷ Dieses gilt für die folgende Darlegung als

⁵ Die berühmte Eisenplastik *Heureka* (1964) von Jean Tinguely am Zürichhorn ist eine Dauerleihgabe der Walter A. Bechtler-Stiftung an die Stadt Zürich.

⁶ Das Grafikblatt ist ein Geschenk der Steindruckerei Thomi Wolfensberger AG, Zürich.

⁷ Damit die Werke eindeutig identifizierbar sind, werden sie jeweils mit dem Entstehungsjahr (sofern bekannt), mit dem Ankaufsjahr und der Inventarnummer bezeichnet. Um die Studie nicht mit technischen Daten zu überladen, wird auf die Angabe von Technik und Mass verzichtet. Stattdessen verweise ich auf die Onlinedatenbank der Kunstsammlung des Kantons Zürich, wo über 4000 Werke mit den Werkdaten publiziert sind: <https://www.zh.ch/kunstsammlung>.

Leitfaden. Doch bereits bevor der Kanton offiziell Kunst sammelte, war er im Besitz von Kunstwerken. Auch diese listet das Inventar heute auf. Die Geschichte der Kunstsammlung beginnt deshalb, lange bevor für die Kunst ein eigener Budgettitel geschaffen wurde. Die Chronik setzt daher ein mit der Darstellung der Kunstwerke, die der staatlichen Repräsentation in den öffentlichen Gebäuden noch vor der Gründung des Kantons Zürich durch Napoleon 1803, das heisst bereits der Stadtrepublik Zürich dienten.⁸

Ziel der Studie

Die Darstellung der Sammlungsgeschichte und die Erläuterungen der Werke sollen die Besonderheiten des regionalen Kunstschaflens im Kanton Zürich herausarbeiten und einen Beitrag zu ihrem Verständnis leisten. Sie sollen aufzeigen, welchen Bezug die Werke zum Kanton Zürich haben und was die Sammlung als Zeugin der Zeit zum gesellschaftlichen Gedächtnis und zur Identitätsbildung beiträgt. Die Studie verfolgt zudem die Absicht, die Kunstsammlung des Kantons Zürich in den einschlägigen Fachkreisen bekannt zu machen, vergessene Künstler und Künstlerinnen in Erinnerung zu rufen und ihre Werke ganz allgemein einem interessierten Publikum wieder näher zu bringen.

Forschungsstand zu den öffentlichen Kunstsammlungen in der Schweiz

Auffällig zurückhaltend verhalten sich die öffentlichen kantonalen und kommunalen Stellen, wenn es darum geht, über die staatlichen Kunstsammlungen zu sprechen. Was, wann und wie gesammelt wurde, bleibt seltsam im Verborgenen.⁹ Dies gilt selbst für die Bundeskunstsammlung, die von der Schweizerischen Eidgenossenschaft seit 1888 aufgebaut wird. Erst 2005 schrieb der damalige Chef der Sektion Kunst und Design, Urs Staub, in einer Ausgabe des Journals des Bundesamtes für Kultur, BAK, was der Bund mit seiner Sammeltätigkeit beabsichtigt: «... in der Schweiz lebende KünstlerInnen zu unterstützen, die Entwicklung der Kunst in der Schweiz mit repräsentativen Beispielen zu dokumentieren, der zeitgenössischen Kunst einen angemessenen Platz im Gefüge der Demokratie einzuräumen und ihre Inhalte in das öffentliche Leben hineinwirken zu lassen».¹⁰ Obwohl der Bund aus Anlass seiner 100-jährigen Fördertätigkeit 1988 das Katalogbuch *Der Bund fördert – der Bund sammelt*¹¹ publizierte, bedauert der Autor, dass die Sammlung in weiten Teilen unbekannt geblieben

⁸ Der Kanton Zürich ist der offizielle Rechtsnachfolger der alten Ordnung.

⁹ Dies im Gegensatz zu Banken, Versicherungen und Industrieunternehmen, die in umfassenden Darstellungen ihre Sammlung publizieren und so ihren Stolz auf ihr Kulturengagement bekunden. 1975 beginnt zum Beispiel die Credit Suisse eine Sammlung von Gegenwartskunst aufzubauen, dabei konzentriert sie sich auf die junge Schweizer Kunst. Neben Einzelwerken erwirbt sie häufig auch ganze Werkgruppen. Das Engagement umfasst zudem Kunst-und-Bau-Projekte. Ihre Sammeltätigkeit dokumentiert die Credit Suisse 2012 mit einem stattlichen Bildband. In Texten werden die Kunstwerke diskutiert. Zahlreiche Abbildungen zeigen die Werke beziehungsweise die Werkgruppen im Geschäftsumfeld (vgl. Rogger/Hatebur 2011). Auch die UBS publizierte ihre Sammlung in umfangreichen Katalogen. Auf dem Wolfsberg bei Ermatingen, dem Schulungszentrum für Kaderangestellte, organisierte sie Ausstellungen, Vorträge, Symposien und Workshops und machte den Ort dem Publikum öffentlich zugänglich. Der Migros Genossenschaftsbund eröffnet im Verlaufe der 1990er Jahre ein eigenes Museum, in dem die Werke der eigenen Sammlung präsentiert werden. Andere Unternehmen richten ihren Fokus auf die internationale Kunst wie zum Beispiel die Versicherungsgesellschaft Swiss Re oder die Chemiemultis Novartis oder La Roche. Letztere betreibt mit dem Tinguely Museum ein eigenes Museum in Basel.

¹⁰ Staub 2005, S. 2–11.

¹¹ Vgl. Jost/Elmiger/Bätschmann et al. 1988.

ist, und schreibt, dass es zu wünschen sei, dass die Sammlung in naher Zukunft fundiert wissenschaftlich aufgearbeitet würde.¹²

Eine Ausnahme bildet der Basler Kunstkredit, der regelmässig Darstellungen über seine Sammeltätigkeit publiziert. So erschien 1949 der Bericht *Basler Kunstkredit* über die Arbeiten des staatlichen Kunstkredites des Kantons Basel-Stadt im dritten Jahrzehnt 1939 bis 1948.¹³ 1969 erschien eine Schrift zum fünfzigjährigen Jubiläum des Basler Kunstkredits.¹⁴ 1994 führte er die Schriftenreihe weiter mit dem Katalog *Kunst für Basel. 75 Jahre Kunstkredit Basel-Stadt*¹⁵ und 2009 erschien die bisher jüngste Publikation *1990–2009 Kunstkredit Basel-Stadt*¹⁶. Dazwischen publiziert der Kunstkredit Rechenschaftsberichte¹⁷, und seit Kurzem erscheint halbjährlich ein Programm mit Projektausschreibungen und den Resultaten des Vorjahres.¹⁸

Der Kanton Zürich hat sich in Sachen Publikationen zu seiner Kunstsammlung äusserst reserviert verhalten. Dies obwohl die Regierung stolz ist auf ihren Kunstbesitz. So jedenfalls äusserte sie sich 1942, als im Kunsthaus Zürich eine Ausstellung stattfand und Werke aus dem öffentlichen Kunstbesitz des Kantons Zürich (zusammen mit Werken aus den Sammlungen der Städte Zürich und Winterthur) zu sehen waren. Zur Ausstellung erschien eine schmale, mit einigen Abbildungen versehene Broschüre mit kurzen Texten des Museumsdirektors Wilhelm Wartmann sowie je einem Text der drei Behörden.¹⁹ 1955 publizierte der Regierungsrat einen Rechenschaftsbericht, der die Tätigkeit der ersten zehn Jahre der 1945 eingesetzten ersten Kunstkommission kommentierte.²⁰ Kleinere Publikationen erschienen im Zusammenhang mit Ausstellungen, bei denen Fachstellen des Kantons als Initianten, beziehungsweise Mitinitianten wirkten. Als 1984 in der Galerie Walcheturm eine Auswahl der Kunstankäufe der Jahre 1979 bis 1983 gezeigt wurde, erschien ein sechzigseitiger Katalog mit einem Vorwort von Regierungsrat Dr. Alfred Gilgen.²¹ Ein weiterer Katalog folgte, als anlässlich der Ausstellung im Zürcher Helmhaus *820 + 816. Zwanzig Jahre öffentliches Kunstsammeln in Stadt und Kanton Zürich*,²² ausgewählte Werke aus den Sammlungen der Stadt und des Kantons Zürich präsentiert wurden. Der Ausstellungstitel leitete sich von der Tatsache ab, dass in der Periode von 1975 bis 1995 Stadt und Kanton Zürich für ihre Sammlungen nahezu dieselbe Anzahl Kunstwerke angekauft hatten.

Einzelne Institutionen haben in der Vergangenheit über die in ihren Gebäuden installierten Kunstwerke berichtet. Als aus Anlass der seit 1982 erfolgten umfassenden Sanierung des Universitätsspitals Zürich verschiedene Kunst- und Bauprojekte in Gebäude und Park installiert wurden, beauftragte die Spitalleitung die Kunsthistorikerin Ludmilla Vachtova damit, die Kunstwerke in einer Publikation zu erläutern. Dem Katalog ist ein Lageplan mit den Standorten der Werke beigelegt.²³ 2011 hat das Universitätsspital begonnen, im Rahmen seiner Kunstvermittlung auf losen

¹² Staub 2005, S. 2–11.

¹³ Vgl. Miville 1949.

¹⁴ Vgl. Zschokke 1969.

¹⁵ Vgl. Striebel 1994.

¹⁶ Vgl. Buder/Schraner 2009.

¹⁷ Vgl. Striebel 1991.

¹⁸ Vgl. Das Programmheft des Staatlichen Kunstkredits Basel-Stadt erscheint halbjährlich.

¹⁹ Vgl. Wartmann 1942.

²⁰ Vgl. Ritzmann 1955.

²¹ Vgl. Gilgen 1984.

²² Vgl. Magnaguagno/Jost 1995.

²³ Vgl. Vachtova 2000.

Blättern und auf dem Intranet die wechselnden Kunstgestaltungen und die Kunst- und Bauprojekte im Spital zu erklären.

1986 publizierte das Hochbauamt des Kantons Zürich eine kleine Broschüre mit den im Irchelpark installierten Kunstwerken. Diese wurden im Rahmen eines Kunst- und Bauwettbewerbes anlässlich der Neubauten der Universität Zürich im Irchel realisiert.²⁴ Seit 2000 werden die Resultate der von den Direktionen ausgeschriebenen Kunst- und Bauwettbewerbe regelmässig in Juryberichten publiziert. Zur neueren Literatur zählen insbesondere die anlässlich des einhundertjährigen Jubiläums des Kollegiengebäudes der Universität Zürich 2014 beziehungsweise 2016 erschienenen Publikationen, die Architektur und Kunst des Moserbaus aus verschiedenen Perspektiven beleuchten.²⁵

Im Rahmen moderner Unternehmenskommunikation gab es über die Zeit hinweg verschiedene Gefässe, in denen über Kunst gesprochen wurde. So in den internen Kommunikationszeitschriften, wie der bis 2006 erschienenen Zeitschrift der kantonalen Verwaltung «Diagonal», in der verschiedene Mitarbeitende zur Wahl des Kunstwerkes an ihrem Arbeitsplatz befragt wurden. An der Universität Zürich werden ausgewählte Kunstwerke in der Zeitschrift «UZH Magazin» vorgestellt.²⁶ Auf der Homepage der Fachstelle Kultur publiziert sie seit 1998 ihren Tätigkeitsbericht²⁷ und im Rahmen der Werkschau 2016 erstmals auch einen Katalog. Die Publikation *Wir wollen dich kennenlernen* präsentiert Interviews mit Fragen, die die ausstellenden Künstlerinnen und Künstler sich gegenseitig stellten und beantworteten.²⁸ 2011 haben die Verantwortlichen der Kunstsammlung des Kantons Zürich im Hochbauamt begonnen, die Objekte auf der Webpage des Kantons Zürich zu veröffentlichen und einem breiteren Publikum sichtbar zu machen.²⁹ Eine umfassende Darstellung der Kunstsammlung des Kantons Zürich fehlt bis heute. Die vorliegende Studie nimmt sich dieser Aufgabe an.³⁰

Anmerkungen zur Struktur der Studie

Die Struktur der Studie ergibt sich aus der Komplexität der Materie. Diese wird in drei Teilen abgehandelt. Das erste Kapitel fokussiert auf die Frage, wie der Kanton Zürich zum Kunstsammler wurde. Da der Zürcher Regierungsrat nie einen eigentlichen Beschluss, Kunst zu sammeln, gefasst hat,³¹ liegt es auf der Hand, mit der Darstellung der ältesten sich in der Sammlung befindenden Werke zu beginnen. Ein Teil dieser Werke war bereits während der alten Ordnung in stadtstaatlichem Besitz und fand bei der politischen Reorganisation am Anfang des 19. Jahrhunderts Eingang ins Eigentum des Kantons Zürich. Diese Gemälde und Skulpturen hatten repräsentativen Charakter und

²⁴ Vgl. Meyer 1986.

²⁵ Vgl. von Moos/Hildebrand 2014; Stierli 2016.

²⁶ Die von der Abteilung Kommunikation publizierte Zeitschrift «Magazin» erscheint seit 1991. In dieser publizierten unter anderem Philip Ursprung oder Sascha Renner einen Artikel.

²⁷ Die Berichte werden auch auf der Webseite der Fachstelle Kultur publiziert:

https://kultur.zh.ch/internet/justiz_inneres/kultur/de/ueber_uns/zahlen_fakten.html.

²⁸ Friction 2016.

²⁹ <https://www.zh.ch/kunstsammlung>.

³⁰ Es fehlen auch Darstellungen der Sammlungen der Städte Winterthur und Zürich. Eine Ausnahme bildet ein kurzer Essay über die Sammlung der Stadt Zürich, geschrieben von Caroline Kesser und publiziert auf dem Internet: vgl. Kesser 2016.

³¹ Der Regierungsrat orientierte sich an den Vorgaben des Bundes, insbesondere am Bundesratsbeschluss zur Hebung und Förderung der Schweizer Kunst von 1887 (vgl. anonym 1887) sowie an der von Lydia Welte-Escher 1890 gegründeten Gottfried Keller-Stiftung (vgl. Welte-Escher 1890).

widerspiegeln den Geist ihrer Zeit. Auch die ersten vom Kanton Zürich erbauten staatlichen Gebäude, wie das Bezirksgericht, die Polizeihauptwache oder die Universität Zürich, sollten Würde und Macht demonstrieren und wurden mit Skulpturen und Wandmalereien versehen. Doch der Kanton Zürich tat sich schwer als Kunstsammler. Es brauchte mehrere Initiativen, bis parallel zur Bauplastik und Wandmalerei die ersten Skulpturen und Gemälde erworben wurden. Als dem endlich so war, unterbrach der Erste Weltkrieg diese Bestrebungen. Trotzdem kam auch dank den staatlichen Hilfsaktionen ein erstes Ensemble mit Landschaftsbildern, Stillleben und Genrebildern zusammen.

Das zweite Kapitel steht ganz im Zeichen des Zweiten Weltkrieges. Mit Unterstützungsprogrammen sollte die Bauwirtschaft angekurbelt und die Künstlerschaft unterstützt werden. Es entfaltete sich eine beispiellose Aktivität. Man baute die neuen Verwaltungsgebäude und schrieb Kunst-am-Bau-Wettbewerbe aus. Man kaufte Staffeleibilder und Skulpturen für die Räume der neuen Gebäude, legte eine grafische Sammlung an und schützte das Rheinflufer mit dem Kauf des Schlosses Laufen samt Umschwung. Diese Massnahmen standen im Zeichen der Kriegswirtschaft. Die Kunst dieser Zeit ist daher geprägt vom sogenannten «Landigeist». Dieser konnte nach dem Krieg nur langsam überwunden werden, trotz dem rasanten wirtschaftlichen Aufbruch nach dem Krieg. Wie sehr diese von der Tradition gestützte, konservative Mentalität das Selbstverständnis der Menschen prägte, zeigen die Kapitel zum Thema der Emanzipationsbestrebungen der Künstlerinnen, der Professionalisierungsmassnahme des Regierungsrates durch Einsetzen einer professionellen Kunstkommission oder auch die Selbstbildnisse der Künstlerinnen und Künstler.

Der gesellschaftliche Aufbruch machte sich zunächst nur langsam bemerkbar, um in den 1960er Jahren explosiv zum Ausbruch zu gelangen. In der Folge jagen sich die Entwicklungsschübe. Aus der kulturellen Enge werden die Menschen in die weite Welt hinauskatapultiert. Die Kunstwerke, die ab diesem Zeitpunkt erworben werden, spiegeln diese Umwälzungen und die enormen Anpassungsleistungen. Das Spektrum der gesammelten Werke öffnet sich inhaltlich und formal. Die Gattungsgrenzen lösen sich auf, neue Medien kommen hinzu. Deshalb steht der dritte Teil der Darstellung unter der Überschrift «In die Breite» und verweist auf die mannigfaltigen Einflüsse und die konzeptuelle Öffnung der Sammlung. Ferner darauf, dass nun nicht mehr retrospektiv gesammelt wurde, sondern die Sammlungspolitik zunehmend am Puls der Zeit ausgerichtet wurde.

Der zeitliche Faden bildet das Band, das die drei Teile zusammenhält. Doch wird die Chronologie immer wieder durchbrochen, etwa durch Exkurse, die dazwischengeschoben werden, um historische Entwicklungen aufzuzeigen oder spezifische Zusammenhänge herzustellen. In wichtigen Fällen wird auch gezeigt, wie gewisse Motive, die bereits früh in der Sammlung auftauchen, eine Fortsetzung in der Gegenwart finden. Die Untersuchung zeigt ebenfalls auf, dass es oft dieselben Künstler und Künstlerinnen sind, die sowohl Tafelbilder malen und Skulpturen herstellen wie auch Kunst-am-Bau-Projekte realisieren. Jede Zeit bringt ihre Künstlerpersönlichkeiten hervor. Viele Namen der Künstler vergangener Generationen sind heute oft in Vergessenheit geraten, weshalb die biografischen Hinweise in den ersten Teilen häufiger sind als im letzten Teil. Auch die bibliografischen Angaben zur Gegenwartskunst sind spärlich, da die Literatur so vielfältig und die Ansätze so heterogen sind wie die Kunst selbst und es den Umfang der Arbeit gesprengt hätte, sie alle aufzulisten. Dies ist insofern verständlich, als die Studie im Sinne einer Gesamtübersicht gehalten ist und sich überdies, gerade was die aktuellsten Entwicklungen anbelangt, stark auf jene Werke fokussieren musste, die direkt oder indirekt einen Bezug zum Kanton Zürich haben, wobei die Literatur zur Gegenwartskunst nicht unbedingt auf diesen Fokus gerichtet ist. Um den Umfang der Studie im Rahmen zu halten, mussten auch die jüngsten Entwicklungen – etwa die Frage nach dem Einfluss der Migrationsbewegungen, der

Auseinandersetzung mit dem aktuellen Weltgeschehen oder multimediale Werke mit technologienahem Bildvokabular – beinahe ganz ausgeklammert werden.

Teil I:**Der Weg zu einer Kunstsammlung**

1. Freiheit

«Leider wurde auf den Plan der Ausschmückung mit angebotenen Gemälden, unter denen sich auch ein Holbein befand, verzichtet. Dadurch wurde die Begründung einer öffentlichen Kunstsammlung für viele Generationen verschoben.»³² Dies schrieb der Regierungsrat 1935 in seiner Festschrift zur Eröffnung der neuen kantonalen Verwaltungsgebäude und bezog sich auf das im 17. Jahrhundert errichtete Rathaus an der Limmat. Der Regierungsrat informiert uns in seiner Schrift nicht, wer damals die Gemälde zur Ausschmückung des Zürcher Grossratsaales angeboten hatte oder warum sie abgelehnt wurden. Ein Tatbestand, der 1935 wohl ärgerte, war doch Holbein – als ehemaliger Hofmaler Heinrichs VIII. – zu einem der berühmtesten Schweizer Maler avanciert. Das stolze Zürich war im 17. Jahrhundert eine wirtschaftlich prosperierende Stadt. Der Rat verfolgte daher eigene Pläne: Er setzte für die Konzeption und Ausführung des Bild- und Skulpturenprogramms auf die ortsansässigen Künstler und Kunsthandwerker.

Mit dem Rathaus kam der «Staat» denn auch zu seinen ersten Kunstwerken.³³ Mit «Staat» ist zunächst noch die Stadtrepublik Zürich gemeint. Das Zürcher Rathaus war bis 1798 Regierungs- und Verwaltungssitz der Stadtrepublik Zürich. 1803 geht das Gebäude in den Besitz des Kantons Zürich über und mit ihm ein Teil der Kunstwerke.³⁴ Diese sind heute im Inventar der Kunstsammlung aufgelistet.

Das Rathaus als Instrument der staatlichen Selbstdarstellung

Sind Burgen und Schlösser Instrumente der monarchischen beziehungsweise der aristokratischen Machtentfaltung, so sind Rathäuser Instrumente der republikanischen Selbstdarstellung.³⁵ Unter allen Staatsbauten waren die Rathäuser stets die vornehmsten Gebäude. Nicht nur standen sie an privilegierter Lage im Stadtbild, sondern die Bauwerke manifestierten durch ihre Grösse, ihren Schmuck und ihre Ausstattung das politische Selbstverständnis eines Gemeinwesens. Im Gegensatz zu den Schlössern standen die Rathäuser für die Idee der Freiheit. Sie standen für ein Gemeinwesen, das sich selbst regierte und unabhängig war von einem Oberherrn. Die Architektur und das ikonografische Programm sollten dies an der Fassade und in den Innenräumen zum Ausdruck bringen. Zu den Motiven, welche die Grundlage für die bildliche Strategie der Repräsentation eines Rathauses bilden, zählen allegorische Programme mit Figuren aus der Antike, Tugendbeispiele vor Augen haltend. Vor allem aber zählen die staatlichen Hoheitszeichen wie Standestafeln, Wappen und Wappentiere sowie Helden der Geschichte. Weit verbreitet sind in der Schweiz die Schwurszenen der eidgenössischen Befreiungsgeschichte. Wie die Alleinherrscher so knüpften auch die

³² H.W. 1935. o.S.

³³ Vgl. Müller 1991, S. 151–153: 1521 hatte der Basler Grosse Rat den Maler Hans Holbein d.J. (1497–1543) beauftragt, den Grossratsaal im neu erbauten Basler Rathaus am Marktplatz zu gestalten. Holbeins Bilder, Zeichnungen und Druckgrafiken wurden in Basel aber auch fleissig gesammelt. So hatte sich der Basler Jurist und Humanist Basilius Amerbach (1533–1591) eine Kunstsammlung angelegt und neben Büchern, Münzen, Metallen, Goldschmiedearbeiten, naturwissenschaftlichen Objekten vor allem auch Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken der Familie Holbein gesammelt. Als die Sammlung nach Amsterdam abzuwandern drohte, drängte die Universität Basel den damaligen Bürgermeister Johannes Rudolf Wettstein, sich für den Erwerb der Sammlung einzusetzen. Mit Erfolg. 1661 beschloss der Grosse Rat, das Amerbach Kabinett für die enorme Summe von 9000 Reichstaler zu erwerben. Innerhalb einer Zeitspanne von knappen einhundertvierzig Jahren kamen die Basler einerseits zu einem der prächtigsten Rathäuser und legten andererseits den Grundstock für die erste Sammlung eines öffentlichen Gemeinwesens.

³⁴ Das Zürcher Rathaus dient heute sowohl als Sitz des Kantons- wie des Gemeinderats.

³⁵ Vgl. zum Rathaus insbesondere: Maissen 2008, S. 383–400 sowie Gamboni/Germann 1991.

republikanischen Bauherren an Traditionen an. Doch mit der Zeit veränderten sie die Symbole und passten sie der neuen Zeit an.

Das erste Zürcher Rathaus

Seit dem Frühmittelalter hat sich Zürich aus einer Ansammlung von Siedlungen rund um die beiden Hauptklöster links und rechts der Limmat zu einer Einheit zusammengeschlossen. Das wirtschaftliche Zentrum befand sich beim einzigen Brückenübergang, wo sich am rechten Flussufer eine Marktsiedlung befand. Der Zusammenschluss des Siedlungsgebietes wurde im 14. Jahrhundert mit einer Befestigungsanlage vollendet. Im 12. Jahrhundert scheint erstmals ein Bürgermeister ernannt worden zu sein. Ein Rat, dessen Mitglieder aus den angesehenen Familien stammten, leitete die Geschicke der Stadt. Nach dem Aussterben der Zähringer agierte der Rat in wachsender Selbständigkeit. Am Brückenübergang (heute Rathausbrücke und Marktgasse) wurde um 1252 das erste Rathaus gebaut. Dieses hatte Bestand bis 1398. Danach wurde es zerstört. An derselben Stelle wurde ein neues, grösseres Rathaus errichtet.³⁶

Das zweite Zürcher Rathaus

Das im 14. Jahrhundert errichtete zweite Rathaus fiel durch eine reiche Fassadenmalerei auf, die von Hans Asper (1499–1571) stammte. Asper war damals offizieller Stadtmaler. Zu seinen Aufgaben zählten Dekorations-, Wappen-, Brunnen- und Fahnenmalereien. Johann Caspar Füssli (1706–1782) hat in seiner *Geschichte der besten Künstler der Schweiz* überliefert, was Asper auf die Fassaden gemalt hatte: «Dies Gemähd stellte die 12 Monate des Jahres, in Landschaften, mit ihren abwechselnden Geschäften in Bildern vor. Unter jedem Monat waren die Fische, so nicht im Leich sind, nach der Natur abgebildet, damit man sehen konnte, was in dem Zürich-See und Limmat-Fluss bey jeder Jahres-Zeit zu fangen erlaubt sey.»³⁷ Die Medaillons mit den Monatsbildern waren stadtseitig angebracht. Auf der Brückenseite waren die Wappen der acht alten Orte und das Wappen des Reiches aufgemalt. Die stadtseitigen Reihenfenster waren zudem mit Rankenornamenten eingefasst.³⁸ Im damaligen Zürich gab es kaum Wandbilder. Eine Ausnahme bildete der St. Peterturm, wo Asper unter der Uhr ein astronomisches Zifferblatt aufgemalt hatte, zu dessen Seiten je ein Zürcher Löwe mit Wappenschild und Zürcher Fahnen zu sehen waren. Weitere Wandbilder schmückten allenfalls die Fassaden von Privathäusern, wo sie nebst Trompe-l'œil-Bildern vielfach den Namen der Besitzer veranschaulichten.³⁹ Als 1696 das zweite Rathaus zusammen mit dem angrenzenden Gesellschaftshaus der Schildner zum Schneggen abgerissen wurde, wurden auch Aspers Wandbilder zerstört. Inzwischen war Zürich eine reiche Handelsstadt geworden. Das neue prunkvolle Rathaus sollte den Reichtum der Stadt zur Darstellung bringen. Die damaligen Bewohner allerdings empfanden die Zerstörung der Wandbilder als grossen Verlust.⁴⁰ Nicht zerstört wurde die im Innern des zweiten Rathauses untergebrachte Zürcher Standestafel mit heraldischem Mittelteil und zwei flankierenden Stillleben, die ebenfalls von Hans Asper stammte.⁴¹ Man zügelte die Tafel ins

³⁶ Vgl. Renfer 1998, S. 1–69.

³⁷ Füssli 1769–1779, zit. nach Salomon Vögelin.

³⁸ Vgl. Renfer 1998, S. 1–69, hier S. 2.

³⁹ Vgl. Füssli 1769–1779, zit. nach Salomon Vögelin.

⁴⁰ Vgl. Füssli 1769–1779, zit. nach Salomon Vögelin.

⁴¹ Vgl. Wyss-Giacosa 1998/2011: Heute von Asper noch sichtbar sind die Wappenzeichen über dem Eingangsbogen der Kyburg und des Schlosses Laufen.

neue Rathaus und platzierte sie im prachtvollen Festsaal im Erdgeschoss. Die Tafel zählt heute zu den ältesten Kunstwerken in der Sammlung.

Die Zürcher Standestafel von Hans Asper⁴²

Hans Asper war ein sehr geschätzter Maler. Doch er lebte im nachreformatorischen Zürich in einer bilderfeindlichen Zeit und brachte es trotz hohem Ansehen nie zu Wohlstand. Dies obwohl von seiner Hand nicht nur öffentliche Werke, sondern zahlreiche Porträts berühmter Zürcher Persönlichkeiten stammten. Unter anderen hatte er Huldreich Zwingli in Talar und mit Reformatoren-Barett dargestellt. Das Bildnis gilt bis heute als geradezu kanonische Darstellung des Reformators.⁴³ Asper war seit 1545 Abgeordneter der Zunft zur Maisen im Grossen Rat, als er diesem die Standestafel schenkte. Auf der Tafel sind zwei Löwen dargestellt, die mit der Rechten die Wappenpyramide mit Zürcher Wappen, Reichsadler und Reichskrone halten. In der Linken hält das eine Tier den Reichsapfel und das andere ein Schwert. Die Standestafel wird links und rechts von zwei Blumen- und Früchtestücken begleitet.⁴⁴ Hans Asper malte das Triptychon 1567. Das Datum ist an prominenter Stelle auf der Tafel notiert. Seine Initialen hat der Künstler im linken Stillleben hinterlassen. Im 16. Jahrhundert war es üblich, Standestafeln zu malen und sie im Rathaus unterzubringen. Aspers Triptychon war indes einzigartig. Es unterschied sich in der Grösse und durch die beiden flankierenden Stillleben von den anderen Standestafeln. Aspers Tafel wurde denn auch stets hoch geschätzt und mit grösster Sorgfalt behandelt.



Hans Asper: *Zürcher Standestafel mit zwei Seitenteilen*, 1567, Öl auf Holz, 178 x 270 cm, Inv. Nr. 1300_4.

Als Asper die Tafel malte, war Zürich als freie, direkt dem Kaiser unterstellte Reichsstadt Teil des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation. Als Zeichen der Reichszugehörigkeit stellte der Künstler die Reichsinsignien dar, zu denen Reichsapfel, Reichspyramide mit Reichskrone und Reichsadler zählten. Es war üblich, die Symbole auf den Standesscheiben, Standestafeln, Münzen und amtlichen Schriften abzubilden, um die Reichszugehörigkeit zu bekräftigen. Erst der nach dem Dreissigjährigen Krieg geschlossene Westfälische Frieden besiegelte 1648 die formelle Trennung Zürichs vom

⁴² *Zürcher Standestafel mit zwei Seitenteilen* (1567, Schenkung, Inv. Nr. 1300_4).

⁴³ Das Porträt diente dem Medailleur Jakob Stapfer als Vorlage für die Zwingli Medaille, die sich heute im Landesmuseum befindet.

⁴⁴ Für die Darstellung der Blumen, Früchte und Vögel auf den Seitenflügeln schien sich Asper auf Zeichnungen von Conrad Gessner aus den Büchern *Historia Plantarum*, erschienen 1565 sowie *Historia Animalium*, erschienen 1555, gestützt zu haben. Dies wurde in der Ausstellung *Conrad Gessner (1516–1565)* im Landesmuseum Zürich, März bis Dezember 2016, mit Vergleichsbeispielen plausibel dargestellt.

Kaiserreich.⁴⁵ Doch selbst dann lebten der mittelalterliche Reichsgedanke und mit ihm einige der Reichsinsignien weiter. Erst nach und nach entwickelten sich neue Herrschaftssymbole, die die republikanische Freiheit zum Ausdruck brachten. Als der Zürcher Rat entschied, ein neues und grösseres, das nunmehr dritte Rathaus zu bauen und durch dieses seine Souveränität zu manifestieren, fand Aspers Standestafel trotz der überholten Symbole 1698 Eingang ins neue Gebäude.⁴⁶ Pünktlich fünfzig Jahre nach der Erlangung der Reichsunabhängigkeit wurde das neue Rathaus eröffnet. Grund für den Neubau war indes nicht allein die Erlangung der Souveränität. Zürich hatte sich zu einer prosperierenden Stadt entwickelt. Die zunehmende Schriftlichkeit, die steigende Anzahl der Beamten in der Verwaltung, in Kommissionen und Kanzleien dürften weitere Gründe gewesen sein.⁴⁷

Das dritte Zürcher Rathaus

Als von 1694 bis 1698 das Rathaus in Zürich im historisierenden Stil der deutschen Renaissance neu erbaut wurde, liess der Bauherr⁴⁸ die streng gegliederte Fassade mit einem ornamentalen Bildprogramm schmücken. In den Fassadenornamenten verbinden sich ganz im Sinne der humanistischen Tradition allegorische, emblematische und epigrafische Elemente zu einer Symbolik, die Aspekte der «staatlichen Souveränität» und «politischen Verantwortung»⁴⁹ zum Ausdruck bringen. Der Fassadenaufbau folgt der klassischen Ordnung, in der aufsteigend die dorische, ionische und korinthische Säulenordnung angelegt ist. Den jeweiligen Ordnungen sind bestimmte Themen zugeordnet: Gemeinwohl und staatsmännische Tugenden werden dem Publikum in der dorischen Säulenordnung in Form von Heldenbildnissen vor Augen geführt. In der ionischen Ordnung symbolisieren die Früchte und Fische die Gaben der Natur, die Nahrung und die Ökonomie, während die korinthische Ordnung mit den Akanthusblättern und -blüten die staatliche Freiheit darstellt. Darüber der kosmische Kreis: der Dachhimmel mit Tierkreiszeichen.

Das dritte Zürcher Rathaus war nicht mehr das schlichte Wahrzeichen einer Handwerkerstadt, sondern der für Zürcher Verhältnisse prunkvolle Ausdruck einer reich gewordenen Kaufmannschaft. Gewerblich hatte im 17. Jahrhundert ein bemerkenswerter Aufschwung stattgefunden.

⁴⁵ Bis ins 17. Jahrhundert war Zürich Teil des deutschen Reiches. Es war dem kaiserlichen Recht unterstellt und genoss den Schutz und die Privilegien des Kaiserreiches. Mit abnehmendem Machtanspruch des Kaisers vollzog sich schrittweise eine Loslösung vom Imperium. Der Westfälische Frieden 1648 besiegelte die formelle Trennung.

⁴⁶ Degen 2009, S. 1–33: Es gibt eine längere wissenschaftliche Diskussion in Zusammenhang mit Aspers Darstellung, denn diese wurde später mit den Symbolen der Freiheit übermalt. Kontrovers diskutiert wird der Zeitpunkt der Übermalung. Auf diese Diskussion kann hier nicht weiter eingegangen werden. Von Jean Kern (1874–1967) ist eine Kopie der übermalten Darstellung in der Kunstsammlung des Kantons Zürich erhalten. Kerns Darstellung zeigt eine republikanische Version der Standestafel. Auf dieser ist die Reichspyramide verschwunden. Die zwei Löwen stehen nun links und rechts eines Altars, auf dem eine Darstellung des Bundesschwurs mit den drei Eidgenossen eingemeisselt ist. Auf dem Freiheitsaltar liegen anstelle der Krone ein Freiheitshut, ein Merkurstab, ein Lorbeerkrantz und ein Ährenbündel. Die Löwen halten ein Schwert und einen Palmzweig als Zeichen für Gerechtigkeit und Friede (*Standestafel nach Asper*, o.J., Ankauf 1967, Inv. Nr. 1300_3).

⁴⁷ Vgl. Barraud/Jetzler 1999, S. 290–291.

⁴⁸ Vgl. Renfer 1998, S. 1–69: Das Rathaus wurde in der Zeit von 1694 bis 1698 unter einer neunköpfigen Baukommission des Kleinen Rates unter dem Vorsitz von Heinrich Escher gebaut. Die bauliche Leitung hatte der Ratsherr Johann Heinrich Holzhalb und nach dessen Tod 1697 Johannes Schaufelberger. Die Arbeiten wurden zürcherischen Handwerkern übertragen. Daraus resultiert der ausgesprochen ortsgebundene Charakter des Gebäudes.

⁴⁹ Renfer, 1998, S. 1–69, hier S. 7.

Manufakturen in Seide, Wolle, Baumwolle und Leinen entstanden, zum Teil wesentlich gefördert durch aus Frankreich vertriebene Hugenotten.⁵⁰ Die Regierung hatte diese Gewerbe begünstigt. Eine rege Bautätigkeit setzte ein. Nicht nur wurden 1630 die Befestigungsanlagen um die Stadt verstärkt. Es entstanden im Umfeld des neuen Rathauses zahlreiche neue Zunfthäuser.⁵¹ Die Ratsmitglieder waren äusserst selbstbewusst. Sie kamen in Perücken und mühlsteingrossen Halskragen, in pelzverbrämten Mänteln, engen Kniehosen, Schnallenschuhen, Ketten mit Medaillons und mit Kavaliersdegen in den Rat. Als machtbewusste Herren liessen sie sich von den damals geschicktesten Malern darstellen, worauf sie dann in der 1629 gegründeten Bürgerbibliothek zu sehen waren.⁵² Einige Porträts fanden auch Eingang ins Rathaus und zieren noch heute den grossen Rathaussaal und den Festsaal.⁵³

Die Heldenporträts am Rathaus

Die Aussenfassade schmückten die Bauherren mit Porträtbüsten von Helden der antiken und der schweizerischen Geschichte. Sie waren Teil des allegorischen Bildprogramms, das den Aussen- wie den Innenraum prägte und sich auf die Symbolik der «staatlichen Souveränität» und der «politischen Verantwortung»⁵⁴ bezog. Mit der Wahl der Heroen, die die Sprenggiebel des Erdgeschosses besetzten, suchte man an die Geschichte anzuknüpfen. Die Nordfassade, dort wo am zweiten Rathaus der Wappenfries der alten Orte angebracht war, prangen mit Wilhelm Tell, Werner Stauffacher und Arnold von Melchtal die Idole der Innerschweiz. An der Westseite sind Arnold Winkelried von Unterwalden, Landammann Schwarzmaurer von Zug und Hans Wall von Glarus aufgestellt. An der Seite zum Fischmarkt sind Adrian von Bubenberg von Bern, Peter Mann von Gunteli, Petermann von Gundoldingen von Luzern und Walter Fürst von Uri gruppiert. Links und rechts des Eingangsportals stehen die Zürcher Bürgermeister Rudolf Brun⁵⁵ und Rudolf Stüssi⁵⁶. Mit Namen, Jahreszahlen und erklärenden lateinischen Inschriften verfolgten die Bauherren die Intention, dem Publikum unmissverständlich zu vermitteln, dass man die Freiheit nur dem eigenen Patriotismus zu verdanken habe. Die Helden verkörpern allesamt Personen, die sich entweder gegen innere Unterdrückung auflehnten oder die Eidgenossenschaft gegen äussere Feinde verteidigten.⁵⁷

⁵⁰ Vgl. Hafner 1938, S. 7–15, hier S. 11.

⁵¹ Vgl. Hafner 1938, S. 7–15, hier S. 1: An grossen Bauten wurde errichtet: das Zunfthaus zur Waag, 1636, dasjenige der Schuhmacher im Neumarkt, die heutige Eintracht 1705, die Zimmerleuten 1708, die Safran gegenüber dem Rathaus 1719/23 und die Kirche St. Peter 1705/06. Das ist bedeutsam für eine Stadt, die noch nicht einmal 10'000 Einwohner hatte.

⁵² Vgl. Vögelin, zit. nach Guyer 1974, S. 361–404: Da bis Ende des 17. Jahrhunderts die höhere Bildung fast ausschliesslich der Geistlichkeit vorbehalten war, besass nur das Grossmünsterstift eine nennenswerte Büchersammlung. Sie war jenen Professoren zugänglich, die als Chorherren am Collegium Carolinum Theologie, Griechisch, Hebräisch und Philosophie unterrichteten. Der veränderte Zeitgeist bewog 1629 eine Gruppe ehemaliger Schüler des Carolinum, in Zürich eine Bürgerbibliothek zu gründen. Da die spätgotische Wasserkirche im Zentrum der Stadt für jedermann gut zugänglich war, doch seit der Reformation als Warenlager zweckentfremdet benützt wurde, entschieden die Gründer, die Bibliothek zusammen mit den Beständen des Kunst- und Naturalienkabinetts, zu dem auch die Porträtgalerie zählte, in der ehemaligen Kapelle einzurichten. Die Bestände wuchsen dank reger Spendentätigkeit rasch an und mutierten bald zum Gelehrtentempel Zürichs. Ab 1795 wurden verschiedene Buchbestände im neu erbauten Helmhaus untergebracht.

⁵³ Die Porträts werden weiter unten in diesem Text erläutert.

⁵⁴ Vgl. Renfer 1998, S. 1–69, hier S. 7.

⁵⁵ Rudolf Brun war von 1336 bis 1360 der erste Bürgermeister von Zürich.

⁵⁶ Rudolf Stüssi war von 1430 bis 1443 Bürgermeister von Zürich.

⁵⁷ Vgl. Renfer 1998, S. 1–69, hier S. 7.

Das Eingangsportal

Das Eingangsportal aus schwarzgrauem, hell geädertem Richterswiler Marmor (Malmkalk) ist ebenfalls architektonisch durchgestaltet. Es ist Teil des Bildprogramms der Schaufassade und ist dem Zürcher Wappentier gewidmet. Einige Treppen führen zur zurückversetzten Eingangstüre, die links und rechts von freigestellten Säulen flankiert ist. Auf den Gebälkstücken sitzen zwei vergoldete, einwärts gedrehte Wappenlöwen mit ihren Hoheitszeichen, einer Palme und einem Schwert;⁵⁸ dazwischen, im Bogenabschluss über dem Portal, eine Inschrift in goldenen Lettern. Die beiden feuervergoldeten schildhaltenden Löwen sind Arbeiten der Schaffhauser Goldschmiede Hans Jakob Läublin und Franz Ott. Die in Bronze gegossenen Zierraten stammen von Johann Füssli.

Die künstlerische Ausstattung der Innenräume

Die bildliche Ausstattung der Innenräume führt die Inhalte zum Thema Krieg und Frieden sowie Eintracht und Zwietracht in den mit variantenreichen Stuckarbeiten umgebenen Deckenmedaillons mit allegorischen Malereien des Zürchers Johann Jakob Schärer (1667–1736)⁵⁹ weiter. Auf den reich bemalten Kachelöfen des Winterthurer Hafners David Pfau sind ebenfalls allegorische Szenen dargestellt.⁶⁰ Vor allem aber wurde die Erinnerung an die Geschichte und an den Zusammenhalt der Eidgenossenschaft auf den gläsernen Wappenscheiben zelebriert, die sich die Stände seit der Mitte des 15. Jahrhunderts wechselseitig schenkten. Auch in der Stadt Zürich war die Sitte, sich für Neubauten Fenster- und Wappenscheiben zu schenken, lebendig.⁶¹ Die Glasmalerkunst wurde von der Reformation nicht nur geduldet, sondern sogar gefördert.⁶² Einige Beispiele dieser Kunst haben sich bis heute im Rathaus erhalten. Dazu zählt eine runde Standesscheibe aus Bern von 1548 (Kopie). Ferner eine weitere Rundform aus Zürich aus dem Jahr 1554 sowie eine eckige Scheibe des Standes Zürich aus dem Jahr 1533. Dieser Brauch des sogenannten Fensterbettels hielt sich bis ins 20. Jahrhundert. Als die einzelnen Schweizer Kantone dem Stand Zürich 1951, anlässlich seines 600-Jahre-Jubiläums zum Beitritt in den Bund der Eidgenossenschaft anno 1351, gläserne Wappenscheiben schenkten, sind auf ihnen immer noch die bekannten Motive aus dem Repertoire der Schweizer Befreiungsgeschichte dargestellt.⁶³ Als letzte Scheibe kam jene des Kantons Jura hinzu, als dieser ein selbständiger Stand wurde.

⁵⁸ Vgl. Barraud/Jetzler 1999, S. 310–311: Die Portallöwen stehen seit 1701 am Eingang des neuen Rathauses.

⁵⁹ Johann Jakob Schärer ist der Onkel von Johann Caspar Füssli, der ihm in seinen Künstlerviten einen längeren Artikel gewidmet hat.

⁶⁰ Vgl. Renfer 1979, S. 8: 1696 machte die Stadt Winterthur dem Rat von Zürich das Angebot, drei Öfen für das neue Rathaus zu schenken. Der Rat nahm das Geschenk an. Die Öfen wurden vom Hafner David Pfau gefertigt. Das ikonografische Programm wurde von Zunftmeister Beat Holzhalb zu Motiven der eidgenössischen und zürcherischen Geschichte zusammengestellt.

⁶¹ Vgl. Ruoss 2016, S. 195–210, hier S. 200: Zu diesem Brauch des Fensterbettels schreibt die Autorin: «Im 16. und 17. Jahrhunderts hatte sich in Zürich und weiteren Orten der Eidgenossenschaft die Gepflogenheit entwickelt, den Bauherrn anlässlich eines Neu- oder Umbaus finanziell zu unterstützen. Dritte wie Freunde, Verwandte, bedeutende Persönlichkeiten oder staatliche Obrigkeiten übernahmen oft die Auslagen für die kostspieligen Fenster. Im Gegenzug erhielten sie die Möglichkeit, ihr gemaltes Wappen in das verschenkte Fenster miteinbauen zu lassen. Die Fenster- und Wappenstiftungen waren sowohl eine Auszeichnung für den Schenker als auch für den Beschenkten. Solange die Glasgemälde in situ verblieben, bildeten sie ein Denkmal der freundschaftlichen Beziehung zwischen dem Bauherrn und seinen Donatoren. Entsprechend sorgfältig suchte sich jeweils der Hauseigentümer seine Stifter aus.»

⁶² Vgl. Anderes 1981, S. 15–20, hier S. 15.

⁶³ Vgl. RRB 1041 vom 26. April 1951: Zur Erinnerung an die Feier erwiderte der Kanton Zürich das Geschenk. Er übergab den Bundesgenossen eine Reproduktion der Stiftungsurkunde der Abtei Fraumünster vom 21. Juli

Die Beschwörung des Schweizerbundes von Johann Heinrich Füssli

Zu den prominenteren Gemälden im Rathaus zählt das Bild mit dem Titel *Beschwörung des Schweizerbundes durch die drei Eidgenossen* (1778, Inv. Nr. 1300_12) von Johann Heinrich Füssli (1741–1825).⁶⁴ Das Original befindet sich heute im Kunsthaus Zürich. An seiner Stelle hängt eine Kopie.⁶⁵ Das Motiv dieses Gemäldes scheint, wie eine Forschungsarbeit zeigt, von der in Zürich florierenden Glasmalerkunst inspiriert zu sein.⁶⁶ In barocker Dramatik malte Füssli die drei Eidgenossen beim Schwur. Aus starker Untersicht dargestellt stehen die drei mit hoch erhobener Rechten und ausgestrecktem Daumen-, Zeige- und Mittelfinger beisammen. Zur Bekräftigung des Ehrenwortes stemmt der Mittlere, gemäss Überlieferung ist es Walter Fürst, das Schwert in Richtung Himmel. Da sein Mund geöffnet ist, scheint er den Eid zu sprechen. Alle drei haben den Blick nach oben gerichtet, wo sich die dunklen Wolken teilen und der Himmel in hellem Licht erscheint. Das Sujet der schwörenden Eidgenossen war ein zentrales Motiv in der schweizerischen Befreiungsgeschichte und wurde wiederholt auf Glasgemälden dargestellt.⁶⁷



Johann Heinrich Füssli: *Beschwörung des Schweizerbundes durch die drei Eidgenossen*, 1778, Öl auf Leinwand, 178 x 267 cm, Inv. Nr. 1300_12.

1853 (Uri); Zwei Aquarelle mit Ansichten von Schwyz von David Alois Schmid und Heinrich Keller (Schwyz); ein altes Bild von Bruder Klaus in einem Exemplar des *Decretum aureum* von Gratian (1506) (Obwalden); eine Zürcher Standesscheibe (Nidwalden); ein Holzschnitt der Schlacht bei Sempach von Hans Rudolf Manuel aus dem Jahr 1551 (Luzern).

⁶⁴ Vgl. Klemm 2007, S. 62: Es gibt verschiedene Meinungen, wie das Gemälde von Johann Heinrich Füssli ins Eigentum der Stadt, beziehungsweise des Kantons gelangt ist. So meinen die einen – wie zum Beispiel der Regierungsratspräsident Karl Hafner, anlässlich seiner Rede zur Wiedereröffnung des Rathauses nach der Renovation 1938 –, dass es sich um ein Geschenk des Künstlers an den Rat handelte. Andere, wie Christian Renfer, Denkmalpfleger des Kantons Zürich, dass es sich um eine Bestellung des Rates handelte. Dritte sind der Auffassung, dass das Bild im Auftrag von Zürcher Bürgern für das Rathaus in Zürich entstanden sei. Da keine Unterlagen auffindbar sind, bleibt diese Frage offen. Jedenfalls gelangte das Gemälde 1778 ins Rathaus und wurde im Prunksaal des Erdgeschosses aufgehängt. 1839 kam es in den Grossratssaal und hing hinter dem Ratspräsidenten. 1938 wurde es von dort verdrängt und hing im Treppenaufgang. Später wurde es durch eine Kopie ersetzt. Das Original ist heute als Dauerleihgabe des Kantons Zürich im Kunsthaus zu sehen.

⁶⁵ Im Rathaus befindet sich eine von Paul Pfister gemalte Kopie des Gemäldes aus dem Jahr 1989 (Inv. Nr. 16736).

⁶⁶ Ruoss 2002, S. 41–56.

⁶⁷ Das Thema wurde auch von den Malern immer wieder interpretiert. In der Sammlung befindet sich zum Beispiel ein Gemälde von Max Gubler, *Gründung der Eidgenossenschaft* (o.J., Geschenk der Stiftung Schwarzenbach, Inv. Nr. 1164).

Schonzeiten in einem Katalog nach Monaten geordnet auf. Auf diese Weise war die Information auch für Leseunkundige verständlich.⁷⁰

Umbauten und neue Kunstwerke

So wie das Äussere des Rathauses mehrmals restauriert wurde, wurde auch das Innere des Gebäudes über die Zeit hinweg mehrmals umgebaut und den veränderten Bedürfnissen angepasst. Das Rathaus blieb aber stets ein Ort der Repräsentation und der Geschichte. Weiterhin werden dem Publikum mit Dekorationen, Kunsthandwerk, Bildern und Skulpturen bedeutende Aspekte der Zürcher Chronik vor Augen gehalten. So mit Gemälden und Skulpturen bedeutender Persönlichkeiten, die auch heute noch im Rathaus platziert sind. Als das Gebäude um 1938 saniert wurde, wurden die aus Holz geschnitzten Hoheitszeichen auf der Wandfläche hinter dem Präsidenten durch eine monumentale Bildstickerei von Lissy Funk (1909–2005) ersetzt.

Die Porträts der politischen Repräsentanten

Die Tradition des Standesporträts wurde in Zürich seit dem 15. Jahrhundert von der Gesellschaft gepflegt und hatte eine reiche Tradition ausgebildet. Bildnisse wurden selbst während der bilderfeindlichen Zeit der Reformation gemalt. Es waren meist keine öffentlichen Aufträge. Oft ergriffen die Künstler selbst die Initiative und porträtierten eine wichtige Persönlichkeit. Dieses Bild verkauften sie anschliessend dem Porträtierten für gutes Geld. Die Porträtmalerei war neben der Dekorations-, Fahnen-, Brunnen-, Glas- oder Fassadenmalerei ein wichtiger Erwerbszweig für die Künstler. Oft waren es aber die Adeligen, Bannerträger und Landvögte, hohe Beamte oder wohlhabende Bürger selbst, die das Porträt in Auftrag gaben, getrieben vom Wunsch, ihren Nachfahren beispielhaft in Erinnerung zu bleiben. Die Gemälde hingen in den Ahnengalerien der Schlösser und Burgen, in privaten Kabinetten oder in den Geschäftsräumen des Auftraggebers.⁷¹ Als 1629 die Bürgerbibliothek⁷² gegründet wurde, kam Zürich zu einer Galerie mit den Bildnissen ihrer verdienstvollen Bürger. Manches dieser Porträts aus dem 17. und 18. Jahrhundert fand später seinen Platz im Rathaus. Es ist heute indes nicht mehr im Einzelnen nachvollziehbar, wann die einzelnen Bildnisse Einzug ins Rathaus hielten. Einige dieser Porträts sind Eigentum der Sammlung der

⁷⁰ Vgl. Anderes 1981, S. 15–20. Abb. S. 109: Grosshans Thomann (1525–1567) hatte nach 1550 vier Federzeichnungen realisiert, auf denen in ausgewogener Komposition Fische und Meerestiere dargestellt waren. Die Fische waren in zwei Reihen untereinander angeordnet und beschriftet. Die Blätter sind dem Band mit Fragmenten des Druckmanuskriptes von Conrad Gessners *Historia Animalium* beigegeben. Man vermutet, dass es sich um Entwürfe für Scheiben handelte, die zur Ausschmückung von Gessners privatem Naturalienkabinett vorgesehen waren. Es ist gut möglich, dass Füssli Gessners *Historia Animalium* gekannt hatte und sich für seine Darstellung von Thomanns Fischzeichnung anregen liess.

⁷¹ Vgl. Hofmann [A] 1953, S. 5–9, hier S. 5.

⁷² Vgl. Weber [A] 1998, S. 12–18: Die 1629 gegründete und 1634 in der Wasserkirche eingerichtete Bürgerbibliothek nannte sich ab 1759 Stadtbibliothek und nach der Zusammenlegung mit der Kantonsbibliothek ab 1914 Zentralbibliothek. In ihren Räumen hingen von Anfang an Porträts. Es gehörte zur Aufgabe einer gelehrten barocken Bibliothek, nicht nur Artefakte und Naturalien aller Art zu sammeln, um sie als Zeugen der Wissenschaft für die Nachwelt zu bewahren, sondern auch die Porträts der Geistesgrößen, der vorbildlichen Staatsmänner, der Redner, Dichter und Philosophen. 1779/83 wurde die Kunstkammer in der Bibliothek aufgehoben. Man behielt nur eine kleine Anzahl Porträts von Bürgermeistern, Theologen und Gelehrten. Neben den Porträts, die im Eigentum des Kantons Zürich sind, komplettieren Leihgaben aus der Sammlung der Zentralbibliothek seit 1939 das Ensemble im Rathaus.

Zentralbibliothek. Andere sind Eigentum des Kantons Zürich.⁷³ Auf Letztere sei hier ein Blick geworfen.

Johann Caspar Füssli (Kopie)

Zu den Bildnissen, die im Eigentum des Kantons Zürich sind, zählt das Porträt des Bürgermeisters Hans Jakob Leu (1689–1768). Es ist eine von Alfred Baur (1886–1982) gemalte Kopie nach einer Darstellung von Johann Caspar Füssli dem Älteren aus dem Jahr 1759.⁷⁴ Sie zeigt uns einen ernst blickenden Herrn in kostbarer, tiefschwarzer Robe, mit grossem weissem Radkragen und gepuderter Perücke. Unter dem Gewand trägt er ein spitzenbesetztes Hemd. Üppige Rüschen kräuseln sich um die Handgelenke. Leu war Landvogt zu Kyburg und Obervogt verschiedener Vogteien.⁷⁵ Er trat um 1740 in den Staatsdienst und amtierte kurz darauf als Säckelmeister. 1759 wurde er Bürgermeister auf Lebzeiten. Das Gemälde zeigt uns einen Patriarchen, der neben dem staatspolitischen Geschäft auch auf anderen Gebieten erfolgreich tätig war. So soll ihn die Schriftrolle in seiner Linken als Enzyklopädisten unvergesslich machen und daran erinnern, dass er mit seinen Söhnen ab 1747 das zwanzigbändige allgemeine *Helvetische, Eydgenössische oder Schweizerische Lexicon*, das erste Lexikon, das über das gesamte Gebiet der damaligen Schweiz Auskunft gab, sowie juristische Handbücher und Nachschlagewerke publizierte. Neben seiner Gelehrtentätigkeit war Leu ein erfolgreicher Bankier. Er war Mitbegründer der obrigkeitlichen Zinskommission, aus der 1755 das Bankhaus und die Aktiengesellschaft Leu und Co. erwuchsen.

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (Kopie)

Auch Johann Heinrich Ott stand am Übergang vom Barock ins Zeitalter der Aufklärung.⁷⁶ Wie Leu liess er sich in schwarzer Robe, Radkragen und Perücke, in einem barocken Interieur von dem in seiner Zeit arriviertesten Maler, vom deutschen, aus einer Künstlerdynastie stammenden Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829) porträtieren. Das ausgestellte Porträt ist eine Kopie von E. Bauer nach Tischbein.⁷⁷ Auf Einladung von Johann Caspar Lavater weilte der Viel- und Schnellmaler Tischbein von 1781 bis 1782 in Zürich. Lavater hatte den Maler ins Studium der Physiognomie eingeführt. Nachdem Tischbein vom Zunfthaus zur Meisen eine Bewilligung zur Ausübung seines Berufes erhalten hatte, empfahl ihn Lavater der Zürcher Gesellschaft als Porträtisten.⁷⁸ In dieser Zeit ist wohl auch das Bildnis von Johann Heinrich Ott entstanden, der 1780 eben zum Bürgermeister ernannt worden war.

Johann Jakob Oeri (Kopie)

Der Bürgermeister Hans von Reinhard liess sich 1805 von Johann Jakob Oeri (1782–1868) im grossen, nussbaumgetäfelten Repräsentationsraum im Haus zum Rechberg, in einem Empirefauteuil sitzend, porträtieren. Radkragen und Perücke sind verschwunden. Die Eleganz der Kleidung, der kostbare Samt und die bestickte Seide verweisen auf den französischen Einfluss. Das Gemälde zeigt keinen

⁷³ Mit dem Übergang des Rathauses in das Eigentum des Kantons Zürich verblieben die Bildnisse im Besitz der Bürger- beziehungsweise der Zentralbibliothek. Der Kanton Zürich liess von ausgewählten Bildern Kopien anfertigen.

⁷⁴ *Porträt des Bürgermeisters Hans Jakob Leu* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 1300_15).

⁷⁵ Vgl. Kläui 1953, S. 67–89, hier S. 68.

⁷⁶ *Porträt Bürgermeister Johann Heinrich Ott* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 1300_14a).

⁷⁷ Vgl. Hofmann [B] 1953, S. 90–143.

⁷⁸ Vgl. Pestalozzi 1917, S. 315–316.

kalten Machtmenschen, sondern einen kultivierten, hoch gebildeten und weltgewandten Herrn, der in der französischen Kultur aufgeht. Tatsächlich spielte von Reinhard eine zentrale Rolle in der Ausarbeitung der Mediationsverfassung, insbesondere erwirkte er die Erweiterung Zürichs um Dietikon, Hüttikon, Oetwil an der Limmat und Schlieren. Er reiste 1801 in seiner Eigenschaft als Regierungsstatthalter des helvetischen Kantons Zürich an die Helvetische Consulta nach Paris, wo Napoleon der Schweiz die Mediationsverfassung übergab. Als Ausschussmitglied unterzeichnete er die Akte. Die Schriftrolle in seiner Hand ist das Zeichen dieser Handlung. 1804 nahm er als Vertreter der Schweiz an der Krönung Napoleons teil, 1814–1815 am Wiener Kongress. Von Reinhard war zwischen 1803 und 1830 mehrmals Bürgermeister von Zürich und 1807 sowie 1830 Landammann der Schweiz. Er residierte im Haus zum Rechberg, das er der Tagsatzung für ihre Zusammenkünfte zur Verfügung stellte.⁷⁹ Franz Hegi (1774–1850) hat in einer Radierung (*Die Auffahrt des Landammann Reinhard*, o.J., Inv. Nr. 1800_12) dargestellt, wie der Landammann und sein Gefolge in der Kutsche vorfahren, während die in französische Uniform gekleideten Soldaten zu Fuss und zu Pferd in einer Linie aufgereiht Wache stehen. Von Reinhards Karriere endete mit dem Umsturz von 1830, als die Liberalen das Zepter in die Hand nahmen. Der Porträtist war prädestiniert, den kultivierten Diplomaten darzustellen. Oeri war 1803 zusammen mit dem Winterthurer Maler David Sulzer (1784–1868) nach Paris gereist, wo sie im Atelier des Meisters Jacques Louis David (1748–1825) in die französische Malkultur eingeführt wurden. Kurz darauf, um 1805, entstand das Porträt von Reinhards. Während das Originalgemälde – ein Eigentum der Zentralbibliothek – heute im Haus zum Rechberg den ehemaligen Hausherrn vor Augen führt, hängt die Kopie, von Hans Caspar Ulrich (1880–1950) gemalt – ein Eigentum des Kantons Zürich –, im Festsaal des Rathauses.⁸⁰

David Sulzer

In der Vorhalle des ersten Obergeschosses im Rathaus hängt ein Gemälde, das der Winterthurer Stadtrat dem Kanton Zürich 1951, anlässlich der 600-Jahrfeier des Beitritts des Kantons zum Bund der Eidgenossenschaft anno 1351, zum Geschenk machte. Es ist das Porträt des ersten Bundespräsidenten: Jonas Furrer (1805–1861), gemalt vom Winterthurer Künstler David Sulzer (1784–1864), eben jenem Maler, der gemeinsam mit Oeri in Paris weilte und den Malunterricht bei Jacques Louis David besuchte.⁸¹ Sulzer zählt zu den herausragenden Vertretern des Klassizismus. Etwas steif sitzt der Politiker an seinem Schreibtisch, von dem er sich abgewendet hat, um sich porträtieren zu lassen. Vergleicht man das Porträt mit jenem von Hans von Reinhard, so wird man gewahr, dass sich die Zeiten gewandelt haben. Dies zeigt sich nicht nur an der Kleidung, sondern auch am Menschentypus. Dort der zurückhaltende, eher scheu wirkende Aristokrat, hier der ganz im bürgerlichen Milieu verankerte Politiker. Jonas Furrer, als Sohn eines Schlossermeisters aufgewachsen, studierte zunächst Rechtswissenschaften, bevor er 1834 in die Politik einstieg. Nach einem kurzen Intermezzo im Grossen Rat, der sich in der Folge des Züriputsches 1839 auflöste, stieg Furrer als Anführer der liberalen Opposition rasch zu einem der einflussreichsten Politiker in Zürich und bald auch in der nationalen Politik auf. Nach Ende des Sonderbundkrieges war er mitbeteiligt an der Ausarbeitung der neuen Bundesverfassung. 1848 delegierte ihn der Grosse Rat in den Ständerat, und im Herbst desselben Jahres wählte ihn die Vereinigte Bundesversammlung in Bern zum ersten Bundespräsidenten. Furrer ist noch jung, als er von Sulzer porträtiert wird.

⁷⁹ Vgl. Hofmann [B] 1953, S. 90–143.

⁸⁰ *Porträt Hans von Reinhard* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 1300_13).

⁸¹ *Porträt Bundesrat Jonas Furrer* (o.J., Schenkung 1951, Inv. Nr. 1300_59).



David Sulzer: *Porträt Bundesrat Jonas Furrer*, o.J., Öl auf Leinwand, 105 x 82 cm, Inv. Nr. 1300_59.

Der Frage, ob wir Furrer hier noch als Rechtsanwalt sehen, der frisch verheiratet eben seine eigene Kanzlei eröffnet, oder als Politiker, der im Alter von 30 Jahren die Tagsatzung präsidiert, kann hier nicht nachgegangen werden. Jedenfalls führt uns der Künstler einen aufgeweckten, ernsthaften und selbstbewussten Menschen mit wachem Blick vor Augen. Es sind Eigenschaften, die der Künstler durch einen klaren Zeichnungsstil und eine konsequente Kompositionsweise überzeugend zum Ausdruck bringt.

Bürgermeisterporträts von Johann Caspar Füssli dem Älteren

Bis in die 1960er Jahre war die Repräsentation der wichtigen Politiker im Zürcher Rathaus mehr als nur bruchstückhaft. Und die Leihgaben der Zentralbibliothek vermochten die Lücken nicht zu schliessen. Dies änderte sich, als die Erbgemeinschaft Martha Bürkli 1962 dem Kanton 61 Ölbilder mit der Darstellung sämtlicher Zürcher Bürgermeister von Rudolf Brun bis Hans Kaspar Landolt schenkte.⁸² Alle Bildnisse haben das Format 32 x 21 cm. Die Porträtsammlung hing bis 1928 im Haus «Zum Seidenhof» an der Sihlstrasse 16 in Zürich und danach in der Wohnung von Martha Bürkli in Wollishofen. Die Sammlung war mit grösster Wahrscheinlichkeit im Besitz des Letzten der Dargestellten, Bürgermeister Hans Kaspar Landolt. Das Haus hatte früher Hans Konrad Escher von der Linth⁸³ gehört, einem Enkel von Bürgermeister Hans Kaspar Landolt. Später ging das Gebäude an den Quai-Ingenieur Arnold Bürkli, einen Enkel Eschers von der Linth. Die Donatoren sind ihrerseits Enkel Arnold Bürklis.⁸⁴

Die Porträts wurden in geduldiger Fleissarbeit von Johann Caspar Füssli dem Älteren (1706–1782)⁸⁵ gemalt. Der Zürcher war ein anerkannter Porträtmaler, der nach seiner Ausbildung in Wien an deutschen Fürstenhöfen tätig war und dem in der neueren Literatur nachgesagt wird, einen

⁸² *Porträts der Zürcher Bürgermeister (1723–1742, Schenkung 1962, Inv. Nrn. 1300_72 bis 1300_132).*

⁸³ Staatsmann, Ingenieur, Geologe, 1767–1823 Zürich; Erbauer des Linth-Kanals von 1807 bis 1822.

⁸⁴ Vgl. RRB 3214 vom 23. August 1962. Sowie die Korrespondenz: Meierhans 1961; Pestalozzi 1962.

⁸⁵ Johann Caspar Füssli ist der Vater von Johann Heinrich Füssli (1741–1825).

«ungeschönten, manchmal etwas trockenen Porträtstil»⁸⁶ zu pflegen. Nach seinem ausgedehnten Auslandsaufenthalt kehrte Füssli nach Zürich zurück und nahm ab 1757 das Amt des Ratsschreibers an, das er bis 1767 ausübte. In dieser Zeit amtierte der Letzte der dargestellten Personen, Hans Kaspar Landolt, ab 1743 als Ratsherr und ab 1762 als Bürgermeister. Da die Porträts im Besitz der Nachkommen Landolts waren, ist anzunehmen, dass dieser entweder der Käufer oder aber der Auftraggeber der Porträtserie war. Gestützt wird diese Annahme dadurch, dass sich Landolt und Füssli persönlich kannten, und zwar nicht nur über ihre politische Tätigkeit. Sie teilten dieselben kulturellen Interessen. Beide waren sie Exponenten der Zürcher Aufklärung und verkehrten in den Kreisen um Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger. Füssli hatte sich zeit seines Lebens mit Fragen des kulturellen Erbes und der Identität beschäftigt. Von ihm stammen zahlreiche Freundschaftsbilder in der Form von Quodlibets und Stillleben, auf denen er in Trompe-l'œil-Manier Porträtminiaturen, Briefschaften und andere Gegenstände, die wie zufällig neben- und übereinander an eine Wand gepinnt erscheinen, malte. Diese Bilder bekundeten Füsslis Zuneigung zu den Angehörigen der geistigen und künstlerischen Eliten seiner Zeit. Füssli war auch schriftstellerisch tätig. Nachdem er sein Amt als Ratsschreiber aufgegeben hatte, publizierte er die erste *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz: nebst ihren Bildnissen*, die zwischen 1769 und 1779 erschien. Füsslis Kunstgeschichte ist eine Pionierleistung, da sie den Beginn einer nationalen Kunstgeschichte markiert. Vergleichbares ist ihm auch mit der in Grisaille-Technik gemalten Porträtserie der Bürgermeister gelungen, die zum Teil Erfindungen, zum Teil Kopien von Originalen beinhaltet. Die Porträts fanden rasch Verbreitung, nachdem sie dem Kemptener Stecher Sebastian Walch (1721–1788) als Vorlage für seine Mezzotinto-Blätter dienten, die Füssli selbst seit 1746 einzeln vertrieb und die Walch 1756 gesamthaft als Buch publizierte. Das Buch, mit 24-seitigem Text aus eigener Feder, trug auf dem Titelblatt die folgenden Angaben: «Portraits aller Herren Burger-Meistern der vortrefflichen Republique, Stadt und Vor-Orths Zurich, von dem 1336ten biss auf das 1742te Jahr auf eigene Kosten in Kupffer gebracht und heraus gegeben von Sebastian Walch. Kempten Anno MDCCLVI.»⁸⁷ Der Regierungsrat hiess das Geschenk willkommen, konnte man doch nun die Bürgermeister Zürichs vom Anfang bis ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts zeigen. Obwohl nicht alle Bildnisse Anspruch auf Authentizität beanspruchen können, führen sie uns doch Aspekte der politischen Repräsentation vor Augen.

Porträt des Stadtläufers Hans Ulrich Schweitzer von Johannes Wirtz

Nebst den Bildnissen der Bürgermeister haben auch Porträts Einzug ins Rathaus gefunden, die in erster Linie zeitgenössische Tugenden repräsentieren. Ihre Aufgabe besteht nicht darin, an eine konkrete Persönlichkeit zu erinnern, sondern symbolisch für eine ausgeübte Funktion oder eine geistige Überlegenheit stehen. Zu diesen Werken zählt eines der ältesten Gemälde, das den Stadtläufer Hans Ulrich Schweitzer darstellt.⁸⁸ Wie in der linken Ecke geschrieben steht, war Schweitzer während 27 Jahren Stadtläufer. Johannes Wirtz (1640–1710 / ev. 1709) porträtierte im Jahr 1694 den nach langer Tätigkeit müde gewordenen 80-Jährigen.⁸⁹ Dieser hat sich für das Porträt noch einmal in die in den Standesfarben gehaltene Uniform gestürzt, die Briertasche umgehängt, das Zürcher Wappen an das Wams gesteckt und den Stab zur Hand genommen. Es sind dies die Zeichen, die ihn als offiziellen Boten ausweisen und die daran erinnern, dass im Zürich des 17. Jahrhunderts

⁸⁶ Vgl. Vogel 1998/2016.

⁸⁷ Vgl. Schwarz 1953, S. 11–35, hier S. 24/25, sowie Weber [B] 1998, o.S.

⁸⁸ *Porträt Hans Ulrich Schweitzer, Stadtläufer* (1694, Ankauf o.J., Inv. Nr. 1300_2).

⁸⁹ Vgl. Fischer 1953, S. 36–66.

die erste periodische Postzustellung eingerichtet wurde.⁹⁰ Viel ist über den Maler Johannes Wirtz nicht bekannt, ausser, dass er schon als Knabe als Folge eines Unfalls einäugig war, aber dennoch den Malerberuf erlernte und bei Konrad Meyer (1618–1689) hospitierte.⁹¹



Johannes Wirtz: *Porträt Hans Ulrich Schweitzer, Stadtläufer*, 1694, Öl auf Leinwand, 100 x 72 cm, Inv. Nr. 1300_2.

Die Büste Gottfried Kellers von Richard Kissling

Eine Büste zu Ehren Gottfried Kellers (1819–1890),⁹² des ersten Staatsschreibers des Kantons Zürich, wurde 1892 im Rathaus aufgestellt. Sie wurde um 1888 bei dem damals arriviertesten in Zürich lebenden Bildhauer Richard Kissling (1848–1919) durch die Zürcher Regierung in Auftrag gegeben. Keller übte das Amt von 1861 bis 1876 aus. In seiner 15-jährigen Tätigkeit hinterliess Keller wichtige Spuren. Daran erinnert die Inschrift aus dem Bettagsmandat von 1862.⁹³ Keller war kaum ein Jahr im Amt, als ihn die Regierung mit dem Verfassen des Bettagsmandats, der Botschaft der Zürcher Regierung an die Bevölkerung zum Eidgenössischen Dank-, Buss- und Bettag, betraute. Keller kannte die politischen Verhältnisse gut. Er hatte nur wenige Wochen zuvor in der «Bülach-Regensberger Wochen Zeitung»⁹⁴ seine Erzählung *Der Wahltag* veröffentlicht, mit der er seinen demokratiemüden Zeitgenossen ins Gewissen redete.⁹⁵ Sein erstes Bettagsmandat erreichte jedoch das Volk nicht. Es verschwand – wohl wegen seinem darin enthaltenen Eintreten für die Gleichberechtigung der Juden

⁹⁰ Vgl. Hafner 1938, S. 7–15, hier S. 12.

⁹¹ Vgl. Fischer 1953, S. 36–66, hier S. 65: Das Gemälde wurde lange Johannes Meyer zugesprochen, bis rechts unten kaum sichtbar die Bezeichnung «Joh. Wirtz fecit» entdeckt wurde.

⁹² *Büste Gottfried Keller* (o.J., Ankauf um 1892, Inv. Nr. 1300_33a).

⁹³ Vgl. Renfer 1979, S. 7.

⁹⁴ Vgl. Bucheli 2015.

⁹⁵ Vgl. Bucheli 2015.

– in der Schublade der Regierung.⁹⁶ Keller verfasste auch in den folgenden Jahren die Botschaft im Namen der Regierung und mahnte die Bevölkerung, den Errungenschaften der Demokratie Sorge zu tragen. Richard Kissling entwarf das Porträt Kellers im Auftrag der Regierung. Die Ausführung der Büste stammt jedoch nicht von seiner Hand. Sie wurde nach den Vorgaben des Künstlers in Marmor gehauen, danach in Bronze gegossen und 1892 im Rathaus aufgestellt. Heute befinden sich sowohl Marmor- wie Bronzestatue im Eigentum des Kantons Zürich.

Die Verehrung Kellers hält bis heute an: Mehr noch als in seiner Eigenschaft als Staatsschreiber wird Gottfried Keller als Nationaldichter verehrt. Der Berner Maler Karl Stauffer-Bern (1857–1891) hatte Keller noch zu Lebzeiten porträtiert.⁹⁷ Mit der Federzeichnung, die den Dichter in Profil auf einem schlichten Holzstuhl sitzend und sich auf das Spiel seiner Hände konzentrierend zeigt, gelang Stauffer-Bern eine Radierung, die zu der Kellendarstellung schlechthin wurde und rasch Verbreitung fand. Der gepflegte, krause Bart, die spärlichen, nach hinten gekämmten Haare, die hohe Stirn und die Nickelbrille mit den runden Gläsern machten sein Gesicht unverwechselbar. Die Originalzeichnung *Gottfried Keller* (1886, Inv. Nr. 1800_80) gelangte 1976 als Geschenk an den Regierungsrat in die Kunstsammlung. Viele Künstler orientierten sich an Stauffers Vorlage, wenn sie ihre Wertschätzung für Keller mit einem Bildnis zum Ausdruck brachten. Zu den Kellerverehrern zählte auch Emil Joller (1912–2008),⁹⁸ der 1941 einen Linolschnitt mit der Profilansicht Kellers realisierte.⁹⁹ Ebenso zählt das Werk von Bildhauer Otto Charles Bänninger (1897–1973) dazu, der das Porträt des Dichters in Bronze gestaltete.¹⁰⁰ Dies gilt auch für die Schweizerische Nationalbank, als sie den Dichter mit der 1956 herausgebrachten neuen Zehnfrankennote ehrte.¹⁰¹ Selbst Hans Erni (1909–2015) bezog sich, wenn auch vage, auf die Radierung Stauffers, wenn er den Dichter zwischen Häuserzeilen in wallendem Mantel und Spazierstock durch die Gassen wankend darstellte.¹⁰² Dass Erni den Dichter von einer anderen Seite zeigte als die Altvordern, nämlich als einer, der durchaus gerne tief ins Glas schaute, tat der Verehrung keinen Abbruch. Die grosse Anzahl der Darstellungen verweist darauf, wie sehr Gottfried Keller geschätzt wurde, vielleicht auch, weil er nie müde wurde, sei es als Staatsschreiber, sei es als Dichter, gegen das «Verludern» der Sitten anzuschreiben. Während des Staatsdienstes hatte Keller kaum Zeit für die Dichtung. Er brachte jedoch in späten Jahren mit *Martin Salander* ein eindrückliches Alterswerk hervor, in dem er Poesie und Politik aufs

⁹⁶ Gottfried Keller zit. nach Faesi 1951: «Was unsere kantonale Gesetzgebung betrifft, so dürfte es hier der Ort sein, eines kurzen aber vielleicht folgennahen Gesetzes zu erwähnen, welches seit dem letzten Bettage geschaffen wurde. Der von Euch erwählte Grosse Rat, liebe Mitbürger, hat mit einigen wenigen Paragraphen das seit Jahrtausenden geächtete Volk der Juden für unseren Kanton seiner alten Schranken entbunden, und wir haben keine Stimme vernommen, die sich aus Eurer Mitte dagegen erhoben hätten.»

⁹⁷ Stauffer hatte 1886 auch ein Gemälde mit dem alten Gottfried Keller gemalt, das den Maler frontal abbildet. Ebenso gibt es ein Gemälde von Arnold Böcklin aus dem Jahr 1889. Dieses zeigt den betagten Dichter im Dreiviertelprofil. Beide Darstellungen hatten ebenso vielfach als Vorbild für viele Darstellungen der Kellerverehrungsbilder gedient.

⁹⁸ Emil Joller absolvierte eine Lehre als Schriften- und Dekorationsmaler. Besuchte die Kunstgewerbeschule in Zürich und hatte Aufträge für die Landesausstellung 1939.

⁹⁹ *Gottfried Keller* (o.J., Ankauf 1941, Inv. Nr. 10611).

¹⁰⁰ *Porträt Gottfried Keller* (um 1966, Ankauf 1966, Inv. Nr. 2757).

¹⁰¹ Vgl. SNB o.J.: Diese Radierung diente Hermann Eidenbenz zur Vorlage für seinen Entwurf der Zehnernote, die am 1. Oktober 1956 von der Schweizerischen Nationalbank herausgegeben wurde.

¹⁰² *Gottfried Keller* (1958, Ankauf o.J., Inv. Nr. 14333).

Engste miteinander in Verbindung brachte. Der Winterthurer Zeichner und Holzbildhauer Hans Bach (*1946) erhielt 1976 von der Zürcher Regierung den Auftrag, den Roman zu illustrieren.¹⁰³

Der Rathauseppich von Lissy Funk

Zu den wichtigsten Veränderungen in Bezug auf die Innendekoration zählt die monumentale Teppichstickerei von Lissy Funk im Rathaussaal (*Wandteppich mit Staats- und Gemeindewappen des Kantons Zürich*, 1939–1945, Ankauf 1937, Inv. Nr. 1300_23). Die mittlere Fensterachse hinter dem Präsidium im Grossratsaal wurde anlässlich der erneuten Sanierung zugemauert. Zur Dekoration dieser Wandfläche, wo einst die Schwurszene von Füssli und danach die Hoheitszeichen des Kantons Zürich hingen, wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben. Lissy Funk gewann die Konkurrenz ex aequo mit dem Winterthurer Maler Willi (Wilhelm) Dünner (1898–1974).

Der Zuschlag ging schliesslich definitiv an die junge Zürcher Tapisseriekünstlerin, die von 1939 bis 1945 einen 4,8 x 7 Meter grossen Wandteppich stickte. In der unteren Hälfte des Behangs halten die lebensgrossen Löwen den Zürcher Schild sowie einen Blumenkranz, in dessen Zentrum die drei Stadtheiligen dargestellt sind. Darüber die Inschrift, die auch auf dem Rand des Fünffrankenstückes zu lesen ist: «Domine, conserva nos in pace» (Herr, erhalte uns in Frieden). In der anderen Pranke halten die Wappentiere Palmwedel und Schwert. Das Hoheitszeichen des Standes Zürich ist in ein Streumotiv integriert, welches, nach Bezirken geordnet, sämtliche 171 zürcherischen Gemeindewappen zeigt sowie botanisch präzise wiedergegebene einheimische Pflanzen.



Lissy Funk: *Wandteppich mit Standes- und Gemeindewappen des Kantons Zürich*, 1939–1945, Stickerei, 480 x 700 cm, Inv. Nr. 1300_26.

Mit dem Wandbehang schuf die 30-jährige Künstlerin ein Meisterwerk, das Tradition und Innovation miteinander verbindet. Schon Hans Asper hatte in den Seitenteilen seiner heraldischen Darstellung der oben erwähnten Standestafel die einheimische Vegetation dargestellt. Lissy Funk greift den

¹⁰³ Vgl. RRB 4536/1976 und RRB 2657/1976. Hans Bach: *Martin Salander* (1976, Ankauf 1976, Inv. Nrn. 1400_1–1400_12).

Gedanken wieder auf, die Symbole des Staatswesens zusammen mit der Pflanzenwelt darzustellen. Sie schafft jedoch mit der Verbindung von heraldischen Insignien und heimischer Vegetation eine zeitgemässe Interpretation, mit der sie zum Ausdruck bringt: «Der nüchterne staatspolitische Bildinhalt symbolisiert die Zusammengehörigkeit des Gemeinwesens und dessen Platz inmitten der Schöpfung, die es zu bewahren gilt.»¹⁰⁴

Als der Wettbewerb ausgeschrieben wurde, war zudem die Planung für die Landesausstellung 1939, über die weiter unten noch zu diskutieren sein wird, voll im Gange. An der «Landi 1939» kamen Flaggen als Botschaftsträger reichlich zum Einsatz. So war vorgesehen, den Höhenweg mit 1600 Fahnen, Schweizer Gemeindewappen darstellend, zu überspannen. Einige Gemeinden liessen eigens für diesen Anlass ihre Fahne herstellen, wobei sie diese entweder von Frauen der Gemeinde in Handarbeit sticken liessen oder aber sie in Fabriken bestellten.¹⁰⁵ Lissy Funk knüpfte an diese Idee an: Zu einer Zeit, als eine affirmative und patriotische Bildaussage ganz besonders gefragt war, wusste sie die an das Motiv der Flagge geknüpften politisch-emotionalen Affekte geschickt zu nutzen. So konnte sie die prominente Stelle im Grossratsaal nicht nur mit einem aktuellen Motiv zeitgemäss gestalten, sondern sie konnte mit einem ausdrucksstarken Bild die im Rathaus vorhandene ästhetische Manifestation der Zusammengehörigkeit und der Freiheit bekräftigen. Diese Haltung dürfte die Jury überzeugt haben, so dass ihr die Ausführung der Bildstickerei übertragen wurde.

Lissy Funk war eine der wenigen Künstlerinnen, die in den 1930er Jahren zu einem offiziellen Auftrag kam, obwohl der Regierungsrat des Kantons Zürich vermehrt Bestellungen vergab, um während dieser angespannten Zeit das einheimische künstlerische Schaffen und das Handwerk zu unterstützen. Auch dieses Thema wird weiter unten noch ausführlich besprochen.

¹⁰⁴ Vgl. Eggenberger 1999, S. 97–105, hier S. 97. Abb. S. 44f. In seinem Text verweist Christoph Eggenberger auf die Zusammenhänge der Burgunderbeute mit den monumentalen Cäsarenteppichen des 15. Jahrhunderts. Die Künstlerin kannte die Tausend-Blumen-Teppiche, die Eingang ins Berner Historische Museum gefunden und die auf das nationale Bildgedächtnis eingewirkt hatten. Lissy Funk zählte diese Tapisserien zu ihren Inspirationsquellen.

¹⁰⁵ Vgl. Burlet 2002.

2. Repräsentation

Das Rathaus war stets das bedeutendste republikanische Gebäude der Stadtrepublik Zürich und danach – als des offiziellen Rechtsnachfolgers der alten Ordnung – des Kantons Zürich. Es war ganz auf Repräsentation ausgerichtet. Die Aussenfassade wie auch der Innenraum waren Demonstrationen von Würde und Macht. Diese Tradition wurde für andere staatliche Gebäude aufrechterhalten. Zu den ersten kantonalen Prestigebauten zählen die Polizeihauptwache, das Bezirksgericht Zürich sowie die Universität Zürich. Bei diesen staatlichen Liegenschaften wurde auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts diese Tradition der künstlerischen Symbol- und Prachtentfaltung weitergeführt, wobei stets Bestrebungen im Gange waren, sie den neuen künstlerischen Tendenzen anzupassen.

Die Polizeihauptwache am Marktplatz¹⁰⁶

Das klassizistische Gebäude der Polizeihauptwache gegenüber dem Rathaus war das erste im Rahmen der neuen Staatsordnung gebaute Staatsgebäude. Das Haus wurde während der Restauration zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Hans Kaspar Escher entworfen. Es ist derselbe Escher, der auch dem Kaspar Escher-Haus seinen Namen gegeben hat. Von ihm wird weiter unten noch ausführlich die Rede sein. Das Giebelfeld der klassizistischen Tempelfront war nach der Fertigstellung des Gebäudes vorerst leer geblieben.¹⁰⁷ 1922 war die Zeit gekommen, einem Zürcher Künstler den Auftrag zu geben, einen plastischen Schmuck für die leere Fläche zu entwerfen. Damit betraut wurde Walter Scheuermann (1891–1971).¹⁰⁸ Scheuermann schlug eine allegorische Komposition für das Giebelfeld vor, die er wie folgt beschrieb: «Die dargestellte Figur symbolisiert die Ordnung schaffende Gewalt im Staate. In der Bewegung der Figur ist die Energie, Maximum an Ausdruck und Kraft, die das Polizeiwesen verkörpert, ausgedrückt und wird gesteigert durch die, die Arme begleitenden Flügel. Die traditionelle figürliche Komposition, welche das Giebelfeld fordert, war in dieser Stellung nicht möglich, der angezogene Arm mit dem erhobenen Flügel stand nicht im Einklang zur Figur und hatte zudem den Nachteil, dass die Massenverteilung im unteren Teile rechts (vom Standpunkt des Beschauers) in Bezug auf die Mittelachse des Giebels eine einseitige wurde. Dieser Nachteil ist durch das Anziehen des Flügels beseitigt und mit Körper und Arm in Harmonie gebracht, eine beigefügte Wolke stellt das Gleichgewicht im Giebelfelde wieder her. Die massige Architektur der Säulen erforderte eine starke Modellierung des Reliefs.»¹⁰⁹ Nach Fertigstellung wurde das Relief von der Jury begutachtet und beurteilt. Der Regierungsratsbeschluss hält fest: «Das Relief ist Mittwoch, den 11. Januar 1922 von der bestellten Subkommission der Kunstgesellschaft (Bildhauer Kappeler, Architekt Häfeli, Maler Righini) besichtigt und im Grossen und Ganzen günstig beurteilt worden. Wenn die Kommission auch eine symmetrische Anordnung der Flügel vorgezogen hätte, so anerkennt sie doch, dass der Verfasser seine Aufgabe ernsthaft gelöst und Gründe gehabt habe zu der erwähnten Abänderung in der Behandlung von Details ...»¹¹⁰ Walter Scheuermann wird in den 1930er Jahren mit der Ausführung einer weiteren allegorischen Figur für die Neubauten der Walchegebäude beauftragt.

¹⁰⁶ Das ehemalige kantonale Gebäude ist heute der Polizeiposten am Rathaus der Stadt Zürich.

¹⁰⁷ Vgl. Hofmann [B] 1953, S. 90–143, hier S. 92.

¹⁰⁸ *Titel unbekannt* (1922, Ankauf 1922, Inv. Nr. 962).

¹⁰⁹ Vgl. RRB 125 vom 14. Januar 1922.

¹¹⁰ Vgl. RRB 125 vom 14. Januar 1922.

Das Bezirksgericht

Ein wichtiges Prestigeobjekt war zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Bezirksgericht, das von 1914 bis 1916 gebaut wurde. Auch für dieses Gebäude orderte die Regierung Kunstwerke. Für das von der Architektengemeinschaft Otto Pflughard (1869–1958) und Max Haefeli (1869–1941) errichtete Bauwerk vergab sie einerseits Aufträge zu umfassenden Steinmetz- und Dekorarbeiten. Ein Auftrag erging an den Maler und Lehrer der Zürcher Kunstgewerbeschule Eduard Stiefel (1875–1967), der das grossformatige Wandbild *Von den Furien Verfolgter* (1917, Ankauf 1916, Inv. Nr. 2851) malte. Der international tätige Bildhauer Hermann Haller (1880–1950) bekam einen Auftrag für ein grossformatiges Sinnbild der Justiz. Er schuf 1916 die Figur *Die Gerechte* (1916, Ankauf 1916, Inv. Nr. 1631), eine stolz voranschreitende Gestalt. In ihren Händen hält sie die klassischen Attribute der Justitia, wie die Waage für das Bemessen des gerechten Strafmasses. Ferner einen Auftrag für das Pendant, *Die Hilfesuchende* (1916, Ankauf 1916, Inv. Nr. 1632).

Die Zürcher Regierung hatte sich mit diesem Repräsentationsgebäude für eine zukunftsgerichtete Haltung entschieden und sich zum modernen Bauen bekannt. Willy Rotzler beschreibt dies wie folgt: «Zeigt das Äussere des Bezirksgebäudes gegenüber den vorausgegangenen Zürcher Bauten ein deutliches Streben nach dem Einfachen und Schlichten, so bietet sich das Innere mit seiner in kostbaren Materialien dargebotenen Eleganz noch heute als eine überraschende Form der Repräsentation demokratischer Behörden dar. Was die Integration der Künste betrifft, so ist hier eine neue Scheidung getroffen: einerseits die Steinmetzen und Tischler, andererseits die Maler und Bildhauer, deren Arbeiten als reine selbständige Kunstwerke zur besten Geltung gebracht sind.»¹¹¹ Kritischer äussert sich der Kommentator im «Zürcher Inventar»,¹¹² wenn er den Zwiespalt der Architektur, wie sie nicht nur dem Zürcher Gerichtsgebäude eignet, kommentiert: «Das Äussere streng abweisend, oft dokumentiert durch allegorische Gerechtigkeitssymbole; das Innere in einer milderen Form, von zurückhaltendem Ernst getragen.»¹¹³ Mochte die Architektur auch kritisiert worden sein, ihr wurde auch eine wegweisende Wirkung für später anderswo gebaute Gebäude der Gerichtsbarkeit attestiert.¹¹⁴ Interessant ist, dass die widersprüchliche Wirkung der architektonischen Erscheinung jedoch noch hundert Jahre später Künstler zu inspirieren vermochte.

Hans Knuchel und Jürg Nänni

Ambivalenz (1997–1998, Ankauf 1997, Inv. Nrn. 10015a–b) nennt der Bildingenieur und Zürcher Kunstpreisträger Hans Knuchel (*1945)¹¹⁵ die in Zusammenarbeit mit Jürg Nänni (*1942) realisierte Installation in der Cafeteria. Sie haben diese anlässlich der Sanierung des Gebäudes eingerichtet. Angeregt hatte sie die sichtbare Symmetrie der Architektur sowie die Formulierung ihrer Gedanken zur Institution Gericht.¹¹⁶ Inspirationsquellen waren die symbolgeladenen Medallions, die links und rechts im Eingangsbereich oberhalb der Türen angebracht sind. Sie thematisieren die widersprüchlichen Gefühle, die Betrachterinnen und Betrachter anlässlich eines Besuches im

¹¹¹ Rotzler 1966, S. 679–688, hier S. 680.

¹¹² Müller 1975, S. 102–105.

¹¹³ Vgl. Müller 1975, S. 102–105.

¹¹⁴ Vgl. Müller 1975, S. 102–105.

¹¹⁵ Hans Knuchel wurde 2013 der Zürcher Kunstpreis verliehen.

¹¹⁶ Vgl. unpubliziertes Handout zur Wettbewerbseingabe *Ambivalenz*, Installation im Bezirksgericht Zürich von Hans Knuchel und Jürg Nänni, 1997. Mein Dank geht an Hans Knuchel, der mir die Unterlagen zur Verfügung stellte.

Bezirksgericht durchleben.¹¹⁷ Knuchel und Nännis Installation ist das wahrnehmungsphilosophische Pendant zu dem durch die Inhalte der Medaillons aufgebauten gefühlsmässigen Spannungsfeld. Zentrales Element der Installation ist eine halbtransparente, halbspiegelnde Glasplatte. Diese ist mit einer spiegelnden Schicht bedampft, die eine Strahlenteilung mit einer Reflexion und einer Transmission von je fünfzig Prozent bewirkt. Sie ist in der Mitte des Raumes zwischen dem Firstbalken und dem Boden eingespannt. Beidseits der Glasplatte sind in der Symmetrieachse vier Bildpaare mit unterschiedlichen Kreis-, Streifen- beziehungsweise Buchstabenmotiven so im Raum positioniert, dass sie durch das Spiegelfenster betrachtet zu neuen Bildern verschmelzen. Mit anderen Worten: Bewegt sich der Betrachter durch den Raum, fusionieren die auf unterschiedlichen Höhen angebrachten (Halb-)Bilder zu virtuellen Ereignissen. Dabei stellen sich farbliche, formale und inhaltliche Irritationen ein.

Dieter Leuenberger

Der Maler Dieter Leuenberger (*1951)¹¹⁸ ist ein weiterer Künstler, der sich von der besonderen Baukunst angesprochen fühlte. Mit seinem Gemälde *Bezirksgericht* (2008/09, Ankauf 2009, Inv. Nr. 14713) führt er in fotorealistischer Bildsprache die Gestaltung der «fast schlossartigen Eingangshalle»¹¹⁹ vor Augen. Den gemusterten Linoleumboden stellt er wasserüberflutet dar. Die dreifach gewölbte Decke spiegelt sich in der glatten Wasseroberfläche. Orangerotes Licht erhellte den Raum und verwandelt die Halle in einen verträumten Stimmungsraum. Leuenbergers surreal kühle Interpretation macht die ambivalente Wirkung der primär auf Distanz, Unnahbarkeit und Macht angelegten Architektur erneut wahrnehmbar.

Der Neubau der Universität Zürich

Der Neubau der Universität Zürich von 1914 war nach der Jahrhundertwende das bedeutendste repräsentative Prestigeprojekt des Kantons Zürich, für das im grossen Stil Kunst realisiert wurde.

Das Bauprojekt

1907 hatte der Regierungsrat einen Projektwettbewerb für einen neuen Universitätsbau am Zürichberg ausgeschrieben. Gewonnen hatte das in Karlsruhe und St. Gallen domizilierte Architekturbüro Curjel & Moser mit einem Projekt, das anstelle eines einzelnen massigen Baukörpers mit einer über 130 Meter langen Fassade und hohem monotonem Sockelgeschoss zwei zueinander versetzte Bauvolumen vorschlug, mit einem Turm in der Mitte.¹²⁰ 1908 stimmten die Stimmbürger dem Projekt zu. 1910 begann der Rückbau der vorhandenen Gebäude, zu denen auch das Künstlergütli zählte. Von 1911 bis 1914 wurde unter der Leitung von Karl Moser das neue Universitätsgebäude errichtet. Die verschiedenen Gebäudeeingänge wurden auf die Strassenniveaus gehoben und mit repräsentativen Statuen und Reliefs versehen. Die Erholungsterrasse des einstigen Künstlergartens wurde in das Gebäudeensemble integriert. Der Turm mit der mächtigen Kuppel, der die beiden zueinander verschobenen Gebäudeflügel des Biologischen Institutes sowie des Kollegiengebäudes verbindet, ist von weitherum sichtbar und bildet zusammen mit der

¹¹⁷ Die Tiersymbole in den Medaillons sind mit den entsprechenden Begriffen wie Diebstahl, Arglist, Raffgier, Weisheit, Liebe und Erkenntnis dargestellt.

¹¹⁸ Bruder von Alt-Bundesrat Moriz Leuenberger.

¹¹⁹ Vgl. Müller 1975, S. 102–105.

¹²⁰ Vgl. Moser [A] 1914, S. 103–105.

benachbarten, von Gottfried Semper (1803–1879)¹²¹ erbauten ETH ein markantes Zeichen der Stadtsilhouette.

Mit dem Wettbewerbsgewinner holte sich der Regierungsrat für sein ambitioniertes Bauvorhaben nicht nur ein renommiertes Büro, sondern mit dem federführenden Architekten Karl Moser einen fortschrittlich denkenden Baukünstler ins Boot, der auch eine grosse Affinität zur künstlerischen Gestaltung hatte. Angeregt durch die am Ende der 1890er Jahre in Karlsruhe herrschende Begeisterung für das Zusammenwirken der Künste und bestärkt durch die von England ausgehende Reformbewegung Arts & Craft, war Moser ein Vertreter der Idee des Gesamtkunstwerkes.¹²² Er vertrat die Auffassung, dass Architektur, Malerei und Plastik wechselseitig eine Beziehung eingehen und zu einem einheitlichen System verschmelzen sollten. Für Moser stellte die künstlerische Ausstattung eines Gebäudes nicht nur eine Bereicherung im Sinne des Ausschmückens dar, sondern er sah darin das «Zusammenwirken gleichberechtigter und gleichgerichteter künstlerischer Kräfte».¹²³ Im Vertrag, den der Regierungsrat mit dem Architekturbüro schloss, wurde Moser nicht nur beauftragt, den Bau zu planen und auszuführen, sondern gleichfalls Vorschläge für den plastischen und polychromen Schmuck im Innen- und Aussenraum auszuarbeiten.¹²⁴ Die Bildhauerarbeiten sollten direkt an in Zürich lebende Künstler vergeben werden. Moser hatte den Regierungsrat wohl von seiner Ansicht überzeugt, dass Kunstwerke mit der Architektur ein einheitliches Ganzes bilden sollten; dass die Künste die Architektur bereichern, wenn sie im selben Sinn und Geist wie diese ausgeführt werden. Der Regierungsrat beschloss, dass der Architekt die Bildhauer selber auswählen dürfe.¹²⁵ Für den künstlerischen Schmuck stellte der Regierungsrat Fr. 70'000.– ins Budget.¹²⁶ Der Betrag sollte jedoch in keiner Weise genügen. Im Oktober 1912 konstituierte sich an der Universität Zürich eine Stiftung für wissenschaftliche Forschung, die gleichzeitig eine Spendenaktion für die künstlerische Ausschmückung des Universitätsgebäudes eröffnete.¹²⁷

Die Bildhauerarbeiten

Ein grosser Teil der Bildhauerarbeiten im Innen- wie im Aussenraum wurde Otto Kappeler (1848–1949) übertragen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte Zürich eine Blütezeit der Bauplastik erfahren, und einer, der sich zu dieser Zeit mit umfangreichen Steinmetzarbeiten am Wohn- und Geschäftshaus Wolfsberg an der Bederstrasse¹²⁸ sowie mit den grossen dekorativen Voluten und Schildern am St. Annahof an der Bahnhofstrasse hervor tat, war Kappeler.¹²⁹ Sein sorgfältiger und

¹²¹ Gottfried Semper (1803–1879) war Professor für Architektur und erster Leiter der Bauschule am Eidgenössischen Polytechnikum. Von ihm stammt der Entwurf für das Hauptgebäude, den seinerzeit grössten und repräsentativsten Bau, den es damals in der Schweiz gab. Nachdem 1915 die Universität in das neue Gebäude umsiedeln konnte, wurde das Hauptgebäude der ETH von Gustav Gull (1858–1942) bis 1924 renoviert und erweitert.

¹²² Um 1900 hielt Moser in einer Lebensskizze fest: «Karlsruhe blühte, an der Bauabteilung der technischen Hochschule lehrte Carl Schäfer, an der Akademie übten Thoma, Kalckreuth, Schönleber, Dill starken Einfluss aus; Oper und Konzertsaal beherrschte Mottl. Der Künstlerverein bot Gelegenheit zu Diskussionen und Freundschaften. In diesem breiten Strom bewegten Lebens waren und blieben die eigenen Kräfte in Hochspannung». Karl Moser zit. nach Kienzle 1937, S. 16–21, hier S. 8.

¹²³ Kienzle 1937, S. 16–21, hier S. 17.

¹²⁴ Vgl. RRB 385 vom 22. Februar 1912.

¹²⁵ Vgl. RRB 385 vom 22. Februar 1912 sowie RRB 1099 vom 22. Mai 1913.

¹²⁶ Vgl. RRB 385 vom 22. Februar 1912 sowie RRB 1099 vom 22. Mai 1913.

¹²⁷ Vgl. RRB 385 vom 22. Februar 1912.

¹²⁸ Gebäude des 1911 eröffneten Kunstsalons Wolfsberg an der Bederstrasse 11 in Zürich.

¹²⁹ Vgl. Rebsamen 1989, S. 59.

unaufgeregter Stil wird Moser überzeugt haben, jedenfalls übertrug er dem Bildhauer in Direktvergabe die Realisierung von zwei Wandbrunnen mit Figuren, Türrahmungen und Supraporten im Rektoratskorridor; ferner zwei mit ornamental pflanzlichen und figürlichen Flachreliefs versehene Urnen für die Terrasse sowie zwei kniende Gestalten für den Eingang an der Künstlergasse 14. Sobald sich ein Sponsor fand, konnten auch die beiden antikisierenden Pferdegruppen vor dem Portal am Turmeingang an der Künstlergasse realisiert werden.¹³⁰ Auch das Apollorelied über dem Portal auf der Innenseite des Haupteingangs sowie zahlreiche dekorative Säulenkapitelle stammen von Otto Kappeler. Als die Professorengattinnen das Geld für einen Zierbrunnen im zweiten Stock stifteten, gestaltete Kappeler die Steinmetzarbeiten, während Augusto Giacometti das Brunnenmosaik mit dem Titel *Werden* (1914, Inv. Nr. 1857) ausführte. Das Mosaik war Giacomettis erster öffentlicher Auftrag in Zürich. In seinen Erinnerungen schreibt er, wie es zu dem Auftrag kam: «Im Frühjahr 1913 war Prof. Karl Moser [...] nach Florenz gekommen [...] Dann hat er mich gefragt, ob es mich interessieren würde, an einem Wandbrunnen, im Wandelgang der Universität, ein Mosaik zu machen. Mit grosser Freude habe ich zugesagt.»¹³¹



Otto Kappeler: *Ganymed und Pallas Athene*, 1914–1918, Muschelkalk, Höhe 3500 cm, Inv. Nr. 1262.

¹³⁰ Vgl. RRB 1059 vom 14. Mai 1914: Martin Schindler-Escher, Generaldirektor der Aluminium-Industrie-Aktiengesellschaft Neuhausen, schenkt der Universität Zürich einen Betrag von Fr. 16'000.–, damit beim Turmeingang an der Künstlergasse eine Reitergruppe ausgeführt werden kann. Auf das «Fehlen» von Kunst soll ihn der Architekt K. Moser aufmerksam gemacht haben. Der Vertragsentwurf zwischen Moser und Kappeler ist abgebildet in: Dürst 1985, S. 10–11.

¹³¹ Giacometti zit. nach Stutzer 2015, S. 17–28, hier S. 24.

Andere Bildhauer, die Moser mit Arbeiten beauftragte, waren Wilhelm Schwerzmann (1877–1966), der die Kapitelle der Fassade und die Reliefs des Brunnens in der Wandnische beim Eingang Künstlergasse schuf, sowie Paul Osswald (1883–1952). Moser hatte mit Osswald bereits am Kunsthaus Zürich zusammengearbeitet. Ihn beauftragte der Architekt damit, die Wandflächen über dem Haupteingang des Kollegiengebäudes mit Relieffiguren zu bespielen, denen der Bildhauer den Titel gab: *Die Menschheit empfängt den göttlichen Funken der Erkenntnis* (1914). Von Osswald stammen ferner die zwei Eingangsfiguren an der Rämistrasse¹³² sowie im Lichthof die Serie der neunzehn Reliefs.¹³³ Das Relief *Minerva auf der Weltkugel sitzend* über dem Nordportal stammt ebenfalls von Paul Osswald. Hermann Haller (1880–1950) meisselte die beiden liegenden Figuren beim Eingangsportal des Biologischen Instituts an der Karl-Schmittstrasse 4.¹³⁴ Die Bildhauerarbeiten warfen beim Publikum keine grossen Wellen. Der Bezug zur Antike rechtfertigte die Nacktheit der Figuren.¹³⁵ Hingegen führten die Wandmalereien zu erhitzten Auseinandersetzungen, da man den Bezug zur Vergangenheit vermisste.

Die Wandbilder in Direktvergabe¹³⁶

Karl Moser hatte nicht nur für die Bildhauerarbeiten klare Vorstellungen, sondern auch für die Malerei. Auch in diesem Bereich wurden Aufträge direkt vergeben. 1913 fragte er Ferdinand Hodler (1859–1918) an, ein Wandbild für die Aula zu malen.¹³⁷ Das Bild, es sollte den Titel *Floraison* tragen, wurde jedoch nie ausgeführt. Hodler schien zahlreiche Entwurfsskizzen mit tanzenden Figuren, blühenden Bäumen und Blumenwiesen angefertigt zu haben. Es sollte ein äusserst bacchantisches Bild werden, welches – so die Hypothese von Oskar Bätschmann – das Erblühen des Glücks und die Lebensfreude zur Darstellung bringen sollte.¹³⁸ Eine überfüllte Agenda sowie der 1918 unerwartete Tod des Künstlers hat die Ausführung des Gemäldes verhindert. Weitere Versuche, diese Lücke zu

¹³² Vgl. RRB 2148 vom 10. Dezember 1917.

¹³³ In der Literatur wird darauf hingewiesen, dass die neunzehn Reliefs im Lichthof angeblich von Margherita Osswald-Toppi, der Gattin von Paul Osswald realisiert worden seien. Ebenso die Tondi mit den Personifikationen der Justiz und der Geschichte, die über den Türen der entsprechenden Hörsäle hängen (vgl. Müller 2014, S. 294–311).

Das künstlerische Talent von Margherita Osswald-Toppi (1897–1971) entdeckte und förderte ihr Gatte Paul Osswald. Dass sie eine begabte Malerin war, beweisen die beiden Gemälde, die der Zürcher Regierungsrat von Osswald-Toppi erwarb: *Häuser Losone*, *San Giorgio* (1941, Ankauf 1941, Inv. Nr. 536) sowie *Stilleben mit Zitronen* (o.J., Ankauf 1962, Inv. Nr. 2081).

¹³⁴ Zu den einzelnen Figuren siehe Müller 2014, S. 294–311, hier S. 298.

¹³⁵ Vgl. W.M.Z. 1931, S. 221: Das Stuckrelief von Max Léon Soldenhoff (1886–1954) *Der Aufbau. Relief mit drei Figuren* (1931, Schenkung 1931, Inv. Nr. 1152) war ein Geschenk der Professoren der Universität Zürich. Der Bildhauer, Max Soldenhoff, war der jüngere Bruder des Malers Alexander Soldenhoff. Dieser hatte sich, so der Kritiker W.M.Z., als «feinnerviger Erfasser von Bildnisköpfen» hervorgetan. Die Donatoren hätten das Relief 1931 in der Frühjahresausstellung im Kunsthaus Zürich entdeckt. Der Kritiker rühmte das Relief wegen seiner plastischen und kompositionellen Schönheit. Dieses gehöre zum Besten was in letzter Zeit in der Schweiz an Reliefschöpfungen entstanden sei. Dargestellt seien drei stehende Akte: Zwei Männer flankieren links und rechts eine mittig dargestellte, schreitende Frau. Der Autor interpretiert das Dargestellte als Sinnbild für das bildhauerische Schaffen. Wobei die beiden männlichen Figuren für die geistige und körperliche Arbeit stünden, während die Frau das kraftvoll Natürliche symbolisiere.

¹³⁶ Zum Thema der Wandmalereien an der Universität Zürich siehe auch Vogel 2014, S. 270–293.

¹³⁷ Vgl. Curjel & Moser 1913, o.S.

¹³⁸ Vgl. Bätschmann 2016, S. 57–92.

füllen, misslangen vorerst. Als Augusto Giacometti den Karton mit dem Titel *Orpheus und die Tiere* (1919, Inv. Nr. 16502) vorlegte, blieb auch dieser Entwurf unrealisiert.¹³⁹



Augusto Giacometti: *Orpheus und die Tiere* (Entwurf zum Wandgemälde der Aula), 1919, Pastell auf Karton, 52 x 92 cm, Inv. Nr. 16502.

Giacomettis Skizze, die sich der Künstler als Mosaik ausgeführt vorstellte,¹⁴⁰ zeigt den perspektivisch dargestellten Raum mit Kassettendecke und umlaufendem skulpturalem Fries. Die zu bemalende Wandfläche hinter dem marmornen Rednerpult zeigt er aus der Sicht der Zuhörerinnen und Zuhörer. In das Geviert malt er den Laute spielenden Helden, gekleidet in ein rotes Gewand, umgeben von Tieren. Die Tiere platziert er in die vier Ecken des Wandfeldes: in der linken unteren Ecke eine Gruppe Pelikane, rechts ein Löwe. In der linken und in der rechten oberen Ecke ein Eber mit Jungtieren. Die rote Farbe dominiert über zarten Gelb- und Rosttönen. Das intensive Kobaltblau der Stuhllehnen der Zuschauersitzreihen antwortet farblich auf das kraftvolle Rot. Der Entwurf zeigt die für Augusto Giacometti charakteristische Farbfleckenmalerei, wie er sie in seinen Farbstudien ab 1900 entwickelt hatte. In dieser Technik führte er auch die Wandmalereien im Eingangsbereich des Amtshauses der Stadt Zürich (heute Hauptwache der Stadtpolizei Zürich) aus. Allerdings erst zwischen 1923 und 1925.¹⁴¹ Von der Skizze geht nicht nur eine enorme Strahlkraft aus, sondern Materialien und Raum sind in einer Detailgenauigkeit dargestellt, dass sie haptisch greifbar scheinen. Vielleicht war der Entwurf zu modern, und man konnte ihn nicht lesen. Verwundern würde es nicht, wenn man bedenkt, dass auch bei anderen Wandbildaufträgen, wie im Folgenden noch dargestellt wird, kaum ein junger Maler mit seinen Wandgemälden in der Universität reüssieren konnte. Bis in die 1930er Jahre blieb die Wandfläche leer. Erst im Hinblick auf das 100-Jahre-Jubiläum der

¹³⁹ Die Zürcher Galerie Kurt Meissner bot mit Brief vom 6. Februar 1964 der Direktion der öffentlichen Bauten den Entwurf zum Kauf an. Nach Absprache mit dem Rektorat der Universität Zürich wurde das sich zuvor in Privatbesitz befindende Gemälde mit Mitteln des Schwarzenbachfonds zum Spezialpreis von Fr. 6500.– erworben (vgl. Meissner [A] 1964; Meissner [B] 1964).

¹⁴⁰ Vetter 1920.

¹⁴¹ Der Auftrag für die Ausmalung der Eingangshalle ging von Emil Klöti (1877–1963), dem damaligen Stadtrat und späteren langjährigen Stadtpräsidenten des «roten Zürich» aus.

Universitätsgründung und das 20-jährige Bestehen des Universitätsgebäudes wird die Wand mit einem Gemälde von Paul Bodmer gestaltet.¹⁴²



Paul Bodmer: *Die Entstehung der Wissenschaften (Entwurf)*, um 1932, Aquarell auf Papier, 82 x 172 cm, Inv. Nr. 1345.

In der Zwischenzeit zu einem arrivierten Maler avanciert, malte Bodmer eine lose Gruppe stiller, in sich gekehrter Frauen- und Knabengestalten, die sich in einem lichten Wald versammelt haben. Bodmers in gedämpften Farben gehaltenes Fresko ist eine Darstellung zum sinnlich-intuitiven Erfassen von inneren Regungen und Horchen auf Botschaften und Ahnungen, die sich dem Menschen nur auftun, wenn er sein Handeln unterbricht.¹⁴³ Bodmer musste seinen ursprünglichen Entwurf mehrmals abändern, bis die Jury, in der auch Heinrich Wölfflin Einsitz hatte und seinen Einfluss auf die Gestaltung geltend machte,¹⁴⁴ die Darstellung mit dem Titel *Nicht Wissen – Nicht Wissen Können* (um 1933, Ankauf 1933, Inv. Nr. 1145) akzeptierte und er sie schliesslich ausführen konnte.¹⁴⁵

Sofort zur Ausführung gelangte hingegen ein Auftrag für die Ausmalung des Senatszimmers. Dieser ging an den arrivierten Heinrich Altherr (1878–1947), mit dem Moser bereits bei der Pauluskirche in Basel zusammengearbeitet hatte. Dessen traditionelle Ausdrucksform stellte kein Wagnis dar, sondern eignete sich bestens für den repräsentativen Raum.¹⁴⁶ Altherr wählte Motive aus der Mythologie. Orpheus, Ikarus, Niobiden und der Raub der Europa¹⁴⁷ waren ihm die geeigneten Symbolfiguren, um Aspekte der Erkenntnis, aber auch der Unwissenheit, des Irrtums, der Verfehlung zur Darstellung zu bringen.¹⁴⁸ Ein fünftes Bild wurde später nach der Änderung des anfänglichen Raumprogrammes um 1917 in Auftrag gegeben. Auf diesem später hinzugefügten Grossformat

¹⁴² Die Frage nach dem Gemälde in der Aula wurde 1927 neu aufgenommen. Zur Ausschmückung der Aula vgl. RRB 190 vom 3. März 1930; RRB 1461 vom 2. Juli 1931 sowie RRB 2781 vom 2. November 1933.

¹⁴³ Vgl. Waser 1980, S. 1–35, hier S. 25 sowie Bättschmann 2016, S. 77.

¹⁴⁴ Vgl. RRB 1461 vom 2. Juli 1931 sowie Wölfflin 1932.

¹⁴⁵ Zwei Entwürfe fanden ebenfalls Eingang in die Sammlung: Paul Bodmer (um 1932, Geschenk von Herrn Peter Reinhart, Inv. Nr. 1345) sowie Paul Bodmer (um 1933, Geschenk von Prof. em. Dr. Andreas Fischer, Inv. Nr. 18020).

¹⁴⁶ Vgl. Kienzle 1937, S. 16–21, hier S. 20.

¹⁴⁷ Vgl. Moser [C] 1914.

¹⁴⁸ *Allegorische Gemälde* (1914, Ankauf 1913, Inv. Nrn. 1159–1162). Sowie *Allegorisches Gemälde* (1917, Ankauf 1917, Inv. Nr. 1163); *Allegorische Gemälde, Entwurf* (1917, Ankauf 1949, Inv. Nr. 1238).

stellte Altherr Momente der Freude und des Feierns dar. Moser war sehr angetan von Altherrs Gemälden. Er lobte sie in einem Brief an den Regierungsrat, da sie von «einem Reichtum und einer Abgeklärtheit» seien, die, so war er überzeugt, auch die Akzeptanz der Professorenschaft finden würden.¹⁴⁹ Es sollte Moser allerdings nicht gelingen, mit allen künstlerischen Interventionen den Geschmack der Behörden, der Dozenten, Studenten oder der Presse zu treffen.



Heinrich Altherr: *Allegorisches Gemälde, Entwurf*, 1917, Öl auf Leinwand 55 x 77 cm, Inv. Nr. 1238.

Die Wettbewerbe für Wandmalereien

Für die Gestaltung des Fakultäts- und Dozentenimmers sowie für den Rektoratskorridor schrieb die Baudirektion Wettbewerbe unter den Zürcher Künstlern aus.¹⁵⁰ Das Wettbewerbsprogramm blieb relativ offen und gab lediglich vor, dass alle Motive mit allegorischen Inhalten, die sich auf Staat und Stadt Zürich oder auf die Entwicklung der Universität, auf Bildung und Wissenschaft bezögen, akzeptiert würden.¹⁵¹ Über fünfzig Vorschläge gingen ein. Die Jury, in der unter dem Vorsitz des Regierungsrats Gustav Keller auch Ferdinand Hodler, Cuno Amiet (1868–1961), der Rektor der Universität, August Egger, sowie Karl Moser Einsitz hatten, entschied sich, die Preise den Vertretern der jüngeren Generation zu vergeben. Dem Vorschlag des damals 25-jährigen Hermann Huber (1888–1967), der das Senatszimmer¹⁵² ausmalen sollte, attestierte die Jury «einen tieferen inneren und künstlerischen Wert».¹⁵³ Paul Bodmers (1886–1983) Entwurf für das Dozentenfoyer beziehungsweise den Fries im Fakultätszimmer wurde gelobt wegen der gelungenen Farbwirkung und der grossen Lebendigkeit der Figurendarstellungen, die er mit einfachsten Mitteln erreicht hätte.¹⁵⁴ Der Entscheid der Jury, obwohl er nicht einstimmig gefällt wurde, war durchaus couragiert. Bewährte Künstler wie Ernst Würtenberger (1868–1934), Hans Trudel (1881–1958), Arnold Loup (1882–1972), Otto Séqui (1892–1959) oder Eduard Stiefel (1875–1967) wurden im Wettbewerb

¹⁴⁹ Moser [C] 1914.

¹⁵⁰ Ausschreibung in der Schweizerischen Bauzeitung vom 6. September 1913.

¹⁵¹ Vgl. Curjel & Moser 1913.

¹⁵² Der Wettbewerb wurde gemäss dem alten Raumprogramm ausgeschrieben.

¹⁵³ Fehr 1913, S. 1–7.

¹⁵⁴ Fehr 1913, S. 1–7.

ausgestochen.¹⁵⁵ Die öffentliche Präsentation der Resultate rief jedoch laute Entrüstung und böse Beschimpfungen hervor. Die Regierung taktierte. Sie lud die Professorenschaft zu einer Versammlung ein. Sie wollte zuerst die Diskussionen anhören, bevor sie definitiv entschied. An der Versammlung argumentierten die anwesenden Gelehrten, dass sie eine Orientierung an den klassischen Vorbildern bevorzugen würden. Moser seinerseits verteidigte den Juryentscheid. Er sprach über die Bedeutung der Kunst in der Renaissance und über ihre Entwicklung in der Gegenwart. Er hob die Bedeutung Ferdinand Hodlers hervor, dessen Vorbildfunktion auf die junge Künstlergeneration Wirkung ausübe und die in der Folge den Stil der Wandmalereien stark vereinfacht hätte.¹⁵⁶ Mosers Argumente überzeugten die Professorenschaft nicht. In einer Abstimmung wurden die prämierten Entwürfe abgelehnt.¹⁵⁷ Moser konterte. Er schrieb einen Brief an die Regierung und verteidigte die jungen Maler. Er monierte, dass an der Versammlung keine Fachleute anwesend gewesen seien und dass in keiner Disziplin über eine fachliche Leistung von Nichtfachleuten geurteilt würde.¹⁵⁸ Er ersuchte die Regierung, den Malern ihren Schutz angedeihen zu lassen, so wie sie dies jedem anderen Handwerker zukommen lasse. «Retten» konnte Moser die Entwürfe für die beiden Zimmer und das Foyer letztlich nicht. Hermann Huber warf man einen Formfehler vor. Er hatte kein eigenes Atelier in Zürich und entwickelte seine Entwürfe im Atelier von Cuno Amiet auf der Oschwand. Dies wurde zu einem Politikum. Obwohl Amiet beteuerte, keinerlei Einfluss auf die Sujets und die Malweise genommen zu haben und er sich in seinem Juryentscheid auch nicht habe beeinflussen lassen,¹⁵⁹ wurde Hermann Huber angehalten, seinen Vorschlag zurückzuziehen. Mit der Unterstützung von Karl Moser kämpfte Hermann Huber für seine Rechte. Schliesslich wurde ihm ein Auftrag für ein Gemälde in Aussicht gestellt, welches beim Eingang des Auditoriums Maximum platziert werden sollte.¹⁶⁰ Nachdem Huber Skizzen vorgelegt hatte, wurde ihm am 30. Juli 1914 der Auftrag unter Vorbehalt erteilt.¹⁶¹ Huber, der zu den führenden Expressionisten zählte und in Deutschland grosse Erfolge feierte, passte sich der Situation an. Er sah für diese Bestellung von seinem gestischen Malstil und der leuchtenden Farbigkeit ab. Sein grossformatiges Bild *Lehren und Lernen* (1914, Ankauf 1914, Inv. Nr. 1154) malte er in einem Stil, der deutlich die Hodlersche Bildauffassung erkennen lässt – wie zum Beispiel durch die überlängerte Darstellung der Figuren oder durch die Konturen in Form von kräftigen Linien, mit denen die wenig modellierten Figuren gefasst sind. Ähnlich wie bei Hodlers Darstellung *Blick in die Unendlichkeit* lässt sich die leicht gewölbte Landschaft als Erde deuten. Die Knaben stehen in der Landschaft, ohne sich mit dieser zu verbinden. Angeblich soll Huber bereits um 1904, als 16-jähriger Student der Kunstgewerbeschule Zürich, regelmässig die im Künstlerhaus ausgestellten Hodler-Bilder skizziert und so von ihm gelernt haben.¹⁶² Diese stilistische und inhaltliche Nachbarschaft bleibt jedoch Episode. Das Breitbild mit der Darstellung einer Gruppe schwächlicher Jünglinge hängt heute noch in der Universität, allerdings ein Stockwerk tiefer, vor dem Hörsaal 101.

Paul Bodmer (1886–1983) kämpfte ebenfalls für die Erhaltung seiner Kunstwerke. Neben dem ersten Preis für das Dozentenfoyer – die Malereien wurden nach Abänderung der Baupläne später ganz fallen gelassen – übertrug man ihm verschiedene andere Räume. Bodmer hatte zu diesem Zweck

¹⁵⁵ Fehr 1913, S. 1–7.

¹⁵⁶ Vgl. Moser [D] 1914.

¹⁵⁷ Vgl. Meyer 1914, S. 1–4.

¹⁵⁸ Vgl. Curjel & Moser [A] 1914.

¹⁵⁹ Vgl. Briefkorrespondenz Amiet 1914; Moser [B] 1914; Huber 1914; Keller [A] 1914; Keller [B] 1914.

¹⁶⁰ Vgl. RRB 343 vom 12. Februar 1914.

¹⁶¹ Vgl. RRB 1504 vom 30. Juli 1914.

¹⁶² Vgl. Widmer 1979, S. 10.

Skizzen entworfen; unter anderem für die südliche Korridorwand im Erdgeschoss des Kollegiengebäudes, für die Rückwand der südlichen Nische in der grossen archäologischen Sammlung sowie für das Vestibül und für verschiedene Bogenfüllungen im Biologischen Institut. Als ersten Auftrag sollte Bodmer die südliche Korridorwand im Rektoratskorridor des Kollegiengebäudes bemalen, bevor man ihm weitere Aufträge erteilen wollte.¹⁶³ Bodmers Malerei fand jedoch keinen Beifall, weshalb die Korridorwand wieder übermalt wurde.¹⁶⁴ Von Bodmer sind aus dieser Zeit einzig einige mit filigranen Blumen- und Tiersujets bemalte Medaillons im Biologischen Institut erhalten.

Die Wandmalereien für die Bibliotheksräume

Moser setzte sich beharrlich für die Zürcher Künstler ein und bewirkte, dass junge Nachwuchstalente in den Bibliotheksräumen der verschiedenen Seminare Wandmalereien ausführen konnten. Finanziert wurden diese Wandgemälde durch einen Spezialfonds der einzelnen Institute, die den Künstlern für ihre Arbeit Fr. 500.– anboten.¹⁶⁵ Doch nach der Ausführung waren auch die Malereien in den Seminaren heftig umstritten. Die Institutsvorsteher hatten zwar nichts gegen «moderne» Gegenwartskunst in ihren Räumen, aber sie wollten keine «futuristischen Experimente»¹⁶⁶ akzeptieren. Während sie farbenprächtige Landschaftshintergründe noch billigten, waren sie nicht bereit, die Figurendarstellungen gutzuheissen. Man forderte eine Staffage, die «das wissenschaftliche Studium, die Gelehrsamkeit des Mittelalters»¹⁶⁷ darstelle, schrieb zum Beispiel Prof. W. Cecheli, der Verantwortliche des Historischen Seminars. Man hatte Albert Pfister (1884–1978) Miniaturen mit Motiven aus der irischen Kultur des 8. und 9. Jahrhunderts vorgelegt. Pfister, der das Thema frei interpretierte und vom Stil her an die fauvistische Bildauffassung anknüpfte, war zu fortschrittlich, vielleicht auch zu individualistisch. Vor allem seine Darstellung der Figuren verstand man nicht. Er musste seine Wandbilder wieder übermalen. Auch Reinhold Kündig (1888–1984) traf nur bedingt die Vorstellungen der Institutsleitung, als er seinen Auftrag im Stil moderner Malerei ausführte. Während die mit stilisierten symbolischen Darstellungen bemalten Bogenfüllungen im Vestibül der Künstlergasse bestehen bleiben durften, musste er die Räume des Englischen Seminars nach heftigem Protest, der insbesondere durch eine nackte Frauengestalt ausgelöst wurde, wieder übermalen.¹⁶⁸ Die Kuppel der Archäologischen Sammlung an der Künstlergasse musste ebenfalls übermalt werden. Die Direktion des Instituts beauftragte an Stelle von Kündig Emil Karl Schulze (1863–1930), die Kuppel sowie eine Nische mit antiken Ornamenten auszumalen. Die Motive sollten nicht bloss dekorativ sein. Sie sollten der griechischen Vasenmalerei nachempfunden sein und didaktischen Zwecken dienen.¹⁶⁹ Karl Hügin (1887–1963), der die Räume des Deutschen Seminars, und Eugen Meister (1886–1968), der die Räume im Romanischen Seminar ausmalte, machten ähnliche Erfahrungen. Während die Malereien von Karl Hügin angenommen wurden, musste Eugen Meister die Figuren aus seinen Bildern eliminieren, da diese in den ursprünglichen Skizzen nicht

¹⁶³ Vgl. RRB 1504 vom 30. Juli 1914.

¹⁶⁴ Anlässlich der 100-Jahrfeier des Universitätsgebäudes 2014 wurde die Darstellung einer Bodmerschen Figur wieder freigelegt. Die Kosten für die Freilegung wurden vom Vorstand des Zürcher Universitätsvereins (ZUNIV) übernommen.

¹⁶⁵ Vgl. Curjel & Moser [B] 1914.

¹⁶⁶ Cecheli 1914.

¹⁶⁷ Vgl. Cecheli 1914.

¹⁶⁸ Vetter 1915, 1. S. Brief, sowie RRB 530 vom 7. Juli 1915.

¹⁶⁹ Vgl. Blümner [A] 1914.

vorgesehen waren.¹⁷⁰ Der Wandbildzyklus *Die Kunsthandwerker* (1915, Inv. Nr. 1155) von Otto Baumberger (1889–1961) im Kunsthistorischen Seminar, heute Wölfflinzimmer, wurde akzeptiert.

Das künstlerische Programm an der Universität Zürich löste heftige Kontroversen aus. Die Regierung mit den verantwortlichen Regierungsräten Baudirektor Gustav Keller (1867–1932) und Erziehungsdirektor Heinrich Mousson (1866–1944) musste schlichtend eingreifen, um die Konfrontationen unter Kontrolle zu halten. Wäre die Regierung den neuen künstlerischen Tendenzen gegenüber noch offen gewesen, so war der Zeitgeist den neuen Strömungen gegenüber wenig aufgeschlossen. Einerseits beschäftigte man sich an der Universität Zürich im Fach der Kunstgeschichte primär mit der humanistischen Tradition der Renaissance. Als Beispiel sei der damals noch an der Münchner Universität, aber bald in Zürich dozierende und zu den arrivierteren Kunsthistorikern seiner Zeit zählende Heinrich Wölfflin genannt. Er leitete in seinem Bestseller *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* mit dem Untertitel «Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst», das er 1915 publiziert, sein vergleichendes Begriffsinstrumentarium von der Renaissance – im Dialog mit dem Barock – ab. Andererseits hatte das Kunsthhaus Zürich 1912 in der Ausstellung «Der Moderne Bund» junge Schweizer Kunst präsentiert. Der «Moderne Bund» wurde von Hans Arp, Walter Helbig und Oscar Lüthy initiiert. Zu den Protagonisten zählten unter anderen die Zürcher Maler Hermann Huber, Reinhold Kündig und Albert Pfister.¹⁷¹ Die Mitglieder des Modernen Bundes waren bestrebt, sich von der akademischen Tradition abzuwenden, um eine Malerei frei von allen Konventionen entfalten zu können. Um die neue Kunst dem Publikum zu präsentieren, organisierten sie Ausstellungen. Sie knüpften Kontakte ins benachbarte Ausland und luden ihre grossen Vorbilder ein – für die Ausstellung 1912 im Zürcher Kunsthhaus Mitglieder des Blauen Reiters. Sie zeigten Werke von Paul Klee, Wassily Kandinski und Franz Marc. Die Ausstellung im Kunsthhaus wurde vehement kritisiert, so wie bereits zuvor die erste durch den Modernen Bund im Hotel du Lac in Luzern 1911 gezeigte Schau. Ein Kritiker im «Luzerner Tagblatt» äusserte sich wie folgt: «Tief in unserer Brust liegt geheimnisvoll gebettet das Wahre, das Gute und das Schöne, und was uns in diesem Dreiklang empor klingt, das sollte uns im Wesen der Kunst wieder entgegen leuchten.»¹⁷² Der Kritiker führte weiter aus, dass, wo die Kunst dies nicht erreiche, sie den Bürgerinnen und Bürgern zwecklos scheine. Wo sie Extravagantes, Widerliches oder Gemeines in sich trägt, werde sie abgelehnt. Gesichter, auf denen sich seelische Affekte wie Furcht, Schreck oder Qual spiegelten, und der schönste menschliche Körper in unnatürlicher Stellung oder Lage mit krampfhaft verrenkten Gelenken würden abstossend und unedel wirken. Solche Kunst könne ihrem höchsten Zweck, der geistigen Erhebung und der sittlichen Veredelung des Menschen, nicht dienen.¹⁷³ Da in den Wandbildern der jungen Zürcher Maler die Einflüsse der modernen Malerei stark auszumachen wären, hätten sie diese romantischen Erwartungen an die Kunst nicht erfüllt. Die Regierung wird diese Argumentation in Erinnerung gehabt haben, als sie sich schliesslich dem Urteil der Professoren- und Studentenschaft beugte und manche der Malereien korrigieren oder gar vollständig übermalen liess.

Exkurs: Die Moderne in Zürich

Der Protest im Zusammenhang mit der Ausstellung «Der Moderne Bund» im Zürcher Kunsthhaus hatte Konsequenzen. Er war so gross, dass ein Vorstandsmitglied und mehrere Mitglieder der Zürcher

¹⁷⁰ Vgl. RRB 1877 vom 24. Oktober 1914.

¹⁷¹ Vgl. Bührle 2011, S. 217–229.

¹⁷² E.W. 1911, zit. nach Fässler 2011, S. 326.

¹⁷³ Vgl. E.W. 2011, zit. nach Fässler 2011, S. 326–327.

Kunstgesellschaft den Austritt aus dem Kunstverein gaben. Die konservative Fraktion der Vorstandsmitglieder wollte den guten Ruf des erst vor Kurzem (1910) eröffneten Kunsthhauses nicht aufs Spiel setzen, weshalb sie die progressiv denkenden Mitglieder der Ausstellungskommission, der Richard Kisling, Sigismund Righini, Ernst Würtenberger angehörten, zu einer Aussprache zitierten. Man einigte sich darauf, in den folgenden Jahren mit Präsentationen avantgardistischer Kunst zurückhaltend zu sein. Als man 1917 die private, auf die Schweizer Moderne spezialisierte Sammlung des verstorbenen Kommissionsmitglieds Richard Kisling im Kunsthaus zeigte, fiel auch diese Ausstellung beim Publikum durch.

Ein neuer Anlauf, zeitgenössische moderne Schweizerkunst in Zürich zu präsentieren, erfolgte 1919 mit der Ausstellung der ein Jahr zuvor gegründeten surrealistisch-abstrakten Malergruppe «Das Neue Leben».¹⁷⁴ In dieser Ausstellung, in der auch Werke von Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp, Augusto Giacometti, Alice Bailly und Francis Picabia präsentiert wurden, wurde Oscar Lüthy ein eigener Raum eingerichtet. Er präsentierte eine Übersicht von 51 Gemälden.¹⁷⁵ Im Katalog wurde Lüthy mit einer besonderen biografischen Notiz gewürdigt,¹⁷⁶ wie auch sonst sein Name öfters hervorgehoben wurde. Oscar Lüthy, der an der Kunstgewerbeschule in Bern Architektur studiert und sich die Malerei autodidaktisch angeeignet hatte, erlangte in Zürich einen gewissen Bekanntheitsgrad. Dazu beigetragen hat sein monumentales, abstraktes Wandgemälde – die Farbensymphonie wurde durch ein Werk von Sonja und Robert Delaunay angeregt¹⁷⁷ –, das er im Musiksaal des Radiostudios im Rahmen der Unterstützungskredite 1939 ausführte.¹⁷⁸ Auch von kirchlicher Seite erhielt er einen Auftrag: Für die Christuskirche in Oerlikon sollte er das Altarbild (1941–1943) malen.¹⁷⁹ Heute befinden sich zwei Gemälde des Künstlers in der Sammlung. Das eine trägt den Titel Rosen. Es verweist darauf, dass Lüthy eine Affinität zu religiöser Malerei und zur Theosophie hatte. In Kontakt mit theosophischem Gedankengut kam er während einer 10-monatigen Ausbildung bei Hans Lietzmann (1872–1955) in München.¹⁸⁰ Als Lüthy 1914 Otto Meier-Amden kennenlernte, wurde er in seinem Hang zur Mystik bestätigt. Das andere Bild, mit dem Titel Wetterhorn, das 1944 erworben wurde, zeigt sein Interesse am Kubismus. Lüthy, der sich von 1911 bis 1914 alljährlich in Paris aufhielt, kam dort mit dieser Stilrichtung in Kontakt. Er verarbeitete diese weiter, indem er einem Bildmotiv eine geometrisierende Struktur unterlegte und sie mit einer pastellhaften und differenzierten Farbigkeit kombinierte. Oscar Lüthy zählt ausserdem zusammen mit Otto Morach zu den frühesten Vermittlern des kubistischen Gedankengutes in der Schweiz.

Die Bauschatulle ohne die jungen Zürcher Maler

Als am 11. August 1914 die für die Universitätsneubauten verantwortlichen Personen die auf Pergamentrollen festgehaltene Baugeschichte in einer Schatulle aus Hartholz mit Bleieinlage im

¹⁷⁴ Vgl. Heller/Windhöfel 1981: Gemeint ist die Ausstellung «Schweizer Expressionisten. Das neue Leben» im Kunsthaus Zürich vom 12.1.1919 bis 5.12.1919. Die Ausstellung fand bereits zuvor in der Kunsthalle Basel statt. In Zürich wurde sie in veränderter Form mit zum Teil anderen Künstlern gezeigt.

¹⁷⁵ Vgl. Heller/Windhöfel 1981, S. 75.

¹⁷⁶ Vgl. Heller/Windhöfel 1981, S. 75.

¹⁷⁷ Vgl. Langer 2006, S. 139–147, hier S. 145.

¹⁷⁸ Vgl. anonym 1939, o.S.: Im Rahmen der Unterstützungskredite wurde Oscar Lüthy beauftragt, ein Wandgemälde für die Radiogenossenschaft zu malen. Dieses in lyrisch abstrakter Formensprache, in Rot- und Ockertönen gemalte Wandbild existiert heute noch und ist im Konzertsaal des Radiostudios SRF, Brunnenhofstrasse 22, Zürich, zu sehen.

¹⁷⁹ Vgl. Haldemann 1998/2014.

¹⁸⁰ Volkart 2011, S. 177–185.

Turmknopf deponierten, wurden nur die zu Beginn des Bauvorhabens offiziell beauftragten Otto Kappler, Paul Osswald und Wilhelm Schwerzmann sowie Heinrich Altherr und Ferdinand Hodler erwähnt.¹⁸¹ Die Diskussionen um die Wandbilder der jungen Zürcher Künstler waren zu diesem Zeitpunkt noch im Gange. Aufgrund der obigen Erwägungen dürfte die laufende Debatte jedoch nicht der ausschlaggebende Grund gewesen sein, weshalb sie in der Urkunde nicht gewürdigt wurden. Zürich war schlicht nicht bereit für sie. Die Zeit bewunderte jene, die sich an den bewährten akademischen Stilen und Motiven orientierten.

Moser seinerseits war jedoch überzeugt, dass seine Kunstauffassung in die Zukunft wies. In der Festschrift hielt er fest: «Wie in früheren Perioden die Architektur durch Werke der Bildhauerei und Malerei veredelt worden ist, so wurde, wie schon gesagt, auch beim Bau der Universität der schweizerischen und im Besondern der zürcherischen Künstlerschaft Gelegenheit zur Mitarbeit und damit zur Entwicklung gegeben. Die Schwesterkünste haben in den vorigen Jahrzehnten schwer darunter gelitten, dass ihnen nur in geringem Masse Aufgaben grösseren Stils gegeben worden sind. Der Maler war auf den Rahmen seiner Leinwand, der Bildhauer nur auf die Abmessung seines Steinblocks beschränkt. Heute eröffnen sich in dieser Beziehung ganz andere, grössere Perspektiven, indem den Künstlern Gelegenheit zu raumgestaltender Arbeit gegeben wird, woraus sich alle Möglichkeiten einer lebendigen Kunstentwicklung vervielfachen. Die Zusammenarbeit der drei Künste wird mit einer mächtigen Förderung der Kunsttätigkeit positive Resultate und die Beseitigung verworrener Kunstbegriffe herbeiführen.»¹⁸²

Und Moser sollte mit seinem Gespür für die jungen Künstler, denen er eine Möglichkeit gegeben hatte, aus dem kleinen Format auszubrechen, um Neues zu erproben, recht behalten: Das monumentale Wandbild sollte sich in den folgenden Jahren zu einer der bedeutenderen Kunstgattungen entwickeln. Dies nicht nur in Zürich, sondern in der ganzen Schweiz. Obwohl die meisten Wandbilder der jungen Künstler in der Universität übermalt wurden, profitierte diese Künstlergeneration von ihrer Erfahrung. In den 1930er Jahren vergab nicht nur die öffentliche Hand grosszügig Aufträge, sondern auch die Kirchen und Private. Bodmer, Hügin, Kündig, Baumberger, Pfister oder Karl Walser (1877–1943) avancierten in diesen Jahren zu den versiertesten und einflussreichsten Künstlern in dieser Gattung. Während die Maler lernten, mit dem monumentalen Format umzugehen, und eine eigene Sprache entwickelten – Schlagworte sind gebaute Bilder aus zusammengefassten Formen, Flächen und Volumen mit gut lesbaren Inhalten –, lernte die Behörde, dass das öffentliche Wandbild nicht nur für dekorative Zwecke eingesetzt werden kann, sondern auch für die Vermittlung von politischen und programmatischen Inhalten. Das monumentale Wandbild rückte im Zusammenhang mit der Ideologie der geistigen Landesverteidigung zu einem bedeutenden Kommunikationsmittel auf.¹⁸³

Die Porträtbüsten der Repräsentanten der Wissenschaft

Wie in der Politik war es auch in der Wissenschaft Usus, verdienstvolle Repräsentanten mit einem Kunstwerk zu würdigen. Der Stolz auf Bildung war in Zürich seit jeher gross. Die Gründung der Universität Zürich im Jahr 1833 war ein Ausdruck dieses Stolzes. Sie fiel in die Zeit, als sich Zürich eine

¹⁸¹ RRB 1119 vom 6. Juni 1913 sowie RRB 1614 vom 12. August 1913.

¹⁸² Moser [A] 1914, S. 103–106, hier S. 105.

¹⁸³ Die Bedeutung des Wandbildes als Kommunikationsinstrument wird verständlich, konnten doch wichtige kulturelle Inhalte erst ab 1931 via Radio flächendeckend kommuniziert werden. Die Sendeanlage des Landessenders Beromünster wurde erst 1931 installiert und 1937 ausgebaut, um danach jedoch zu einer der bedeutendsten Informationsquelle während des Zweiten Weltkriegs zu werden.

liberale Verfassung gab und der Staat sich neu gestaltete. Die Universität war ein Kind der Revolution, aber auch ein Zeuge der Emanzipation. Man war denn auch stolz auf die Protagonisten der Wissenschaft. Sie waren hochgeachtet. Die Verdienstvollsten unter ihnen wurden mit einer marmornen Porträtbüste geehrt.

Viele dieser Büsten zählen neben den Porträtbüsten am Rathaus zu den frühesten repräsentativen Skulpturen, die der Kanton Zürich in Auftrag gab. Man folgte hierin einer Gepflogenheit, die sich mit der Aufklärung in ganz Europa verbreitete. In dieser Zeit konstituierte sich eine neue intellektuelle Elite, die sich selbstbewusst mit Büsten und Porträts darzustellen pflegte. Dichter- und Denkerporträts hatten im Verlaufe des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts in ganz Europa Konjunktur, so auch in der Schweiz. Die Präsentation der Denkmäler und Büsten verbreitete sich zunächst in Park- und Gartenanlagen. Mit einer 1853 von einem anonymen Bildhauer geschaffenen gusseisernen Büste im Botanischen Garten in Zürich wurde der Naturforscher und Wegbereiter der botanischen und zoologischen Zeichnung, Universalgelehrte und Stadtarzt Conrad Gessner (1516–1565)¹⁸⁴ schon früh gefeiert.¹⁸⁵ Büsten wurden aber auch in Theatern, Musikhäusern und Bildungsinstitutionen aufgestellt. Die Universität Zürich begann ihrerseits, Professoren, die sich durch ausserordentliche Leistungen hervorgetan hatten, mit Bildnissen zu würdigen, und das sogar, als sie noch in den Räumen der ETH eingemietet war, das heisst, noch bevor das neue Kollegiengebäude von Karl Moser errichtet worden war.

Die Funktion der Büste wandelte sich im Zeitalter des Bürgertums. Nicht mehr der gesellschaftliche Stand zählte, sondern die geistigen und intellektuellen Hervorbringungen. «Die Funktion der Porträtbüste verlagerte sich im 19. Jahrhundert von der genealogischen Memoria hin zum moralischen Postulat bildungsbürgerlicher und nationaler Werte der Aufklärungszeit.»¹⁸⁶ In dieser Zeit veränderte sich auch die Darstellungsform. Während das Material immer noch weisser Marmor war, wurden die Porträtierten jedoch nicht mehr in antiker Gewandung nach dem klassischen Vorbild dargestellt, sondern, in bewusster Absetzung von vergangenen Traditionen, in ihrer alltäglichen Kleidung.

Eine Ausnahme bildete zunächst jedoch noch die Büste von Prof. Johann Caspar von Orelli (1787–1849).¹⁸⁷ Sie zählte zu den ersten Büsten, die für die Universität in Marmor gemeisselt wurden. Sie wurde vom Binninger Bildhauer Heinrich Rudolf Meili (1827–1882) nach dem Vorbild der Antike realisiert. Von Orelli, klassischer Philologe und erster Professor für Rhetorik und Hermeneutik an der Hochschule, trägt entsprechend seinem beruflichen Interessen für Altertümer sowie für klassische Literatur – insbesondere für Cicero und Horaz – eine römische Toga, deren Stofffülle locker um den Hals drapiert ist. Von Orelli war massgebend an der Gründung der Universität Zürich beteiligt.¹⁸⁸

Auch der Rechtswissenschaftler und Politiker Johann Caspar Bluntschli (1808–1881)¹⁸⁹ lehrte an der Universität Zürich. Er amtierte ab 1844/45 als Rektor. Grosse Beachtung fand unter anderem das

¹⁸⁴ Büste eines unbekannten Meisters des Gelehrten *Conrad Gessner* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 2453).

¹⁸⁵ Der Gessner-Garten, ein mittelalterlicher Kräutergarten im alten Botanischen Garten, erinnert ebenfalls an den Universalgelehrten.

¹⁸⁶ Zitzisberger 2005, S. 23–31.

¹⁸⁷ *Büste Prof. Dr. Johann Caspar von Orelli* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 1143).

¹⁸⁸ Vgl. Grunder 2009.

¹⁸⁹ *Büste von Professor Johann Caspar Bluntschli* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 1151).

zürcherische privatrechtliche Gesetzbuch, das er im Auftrag erstellte und das 1856 in Kraft trat.¹⁹⁰ Seine Büste wurde durch den Münchner Bildhauer Anton Heinrich Hess (1838–1909) realisiert.

Der Zürcher Bildhauer Baptist Hoerbst (1850–1927) erschuf die Porträtbüste des Theologen Alexander Schweizer (1808–1888),¹⁹¹ der seit 1835 an der Universität lehrte und 1844 Pfarrer am Grossmünster sowie 1950/51 Rektor wurde.¹⁹² Ebenfalls von Hoerbst ist die Büste von Oswald Heer (1809–1883), der 1834 in Zürich habilitierte, 1835 zum ausserordentlichen Professor und 1952 zum Ordinarius für Botanik und Entomologie (Insektenforschung) ernannt wurde. Heer setzte sich für die Gründung der landwirtschaftlichen Schule Strickhof ein. Seine Büste steht im Botanischen Garten, dessen erster Leiter er war.¹⁹³

Der Philosoph Richard Avenarius (1843–1896)¹⁹⁴ gilt als Begründer des Empirio-kritizismus, einer Lehre, die vor allem der kantischen Erkenntnisphilosophie eine Absage erteilte.¹⁹⁵ Avenarius beeinflusste zahlreiche Denker von Weltruf, wie unter anderen Ernst Mach oder Edmund Husserl. Er liess sich von Hermann Roth (1856–1928) darstellen. Unbekannt ist der Meister, der die Büste von Aloys von Orelli (1827–1892)¹⁹⁶ schuf, der ab 1873 als ordentlicher Professor für deutsches Recht angestellt war und sich intensiv mit dem neu entstandenen Urheberrecht auseinandersetzte. Er machte sich vor allem einen Namen durch seine Kommentare zum Bundesgesetz über den Urheberrechtsschutz von Kunstwerken und Literatur.

Diese Büsten sind von den ästhetischen Konventionen ihrer Zeit geprägt, von dem damals herrschenden Historismus beeinflusst. Dies gilt ebenso für die Porträtbüste des Augenarztes Friedrich Horner (1831–1886)¹⁹⁷, die Richard Kissling schuf.¹⁹⁸ Richard Kissling (1848–1919) zählte neben Hugo Siegwart (1865–1938)¹⁹⁹ und dem in Rom ausgebildeten Carl Burckhardt (1878–1923)²⁰⁰ zu den Erneuerern des skulpturalen Schaffens in der Schweiz. Mit dem Gewinn des eidgenössischen Wettbewerbs für das schweizerische Identifikationssymbol, das Tell-Denkmal in Altdorf, und dessen Ausführung startete Richard Kissling eine einmalige Karriere. Er avancierte zum Schweizer Nationalbildhauer seiner Zeit schlechthin. Er war 1883 nach Zürich gezogen und realisierte Aufträge sowohl für Private wie auch für die öffentliche Hand. Die Zürcher Regierung übertrug ihm um 1889, zur selben Zeit, als auch das Denkmal für den Eisenbahnkönig Alfred Escher auf dem Bahnhofplatz entstand, die Ausführung der Marmorbüste des Schriftstellers und ersten Staatsschreibers Gottfried Keller, die im Zürcher Rathaus steht. Später bestellte sie bei Kissling verschiedene Porträtbüsten für

¹⁹⁰ Vgl. Schmid 2010.

¹⁹¹ *Büste von Prof. Alex Schweizer* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 1141).

¹⁹² Vgl. Campi/Kunz/Moser 2008.

¹⁹³ Vgl. Heer o.J.

¹⁹⁴ *Büste Prof. Dr. Richard Avenarius* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 1144).

¹⁹⁵ Vgl. Zurbuchen 2002.

¹⁹⁶ Vgl. Schmid 2009.

¹⁹⁷ *Büste Prof. Dr. Friedrich Horner* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 1142).

¹⁹⁸ Vgl. Koelbing 2007.

¹⁹⁹ Vom Luzerner Künstler Hugo Siegwart stammt das 1899 aufgestellte Pestalozzidenkmal in der Grünanlage vor dem Globus. 1873 stand an der Stelle des Warenhauses das Linth-Escher Schulhaus, das 1968 dem Globusneubau weichen musste.

²⁰⁰ Zur selben Zeit trat der in Rom ausgebildete und für seine polychrome Skulptur bekannt gewordene Basler Carl Burckhardt (1878–1923) in Erscheinung. In Zürich erlangten seine 1907 am Kunsthaus in Zürich realisierten fünf Reliefs zum Thema des Amazonenkampfes sowie zwei Nischenfiguren Aufmerksamkeit, da sie eine neue Art des Fassadenschmucks darstellten. 1914 ehrte auch die Zürcher Regierung den Bildhauer mit der Bestellung einer Büste.

die Universität Zürich. Für seine künstlerischen Leistungen verlieh ihm die Universität Zürich 1905 die Ehrendoktorwürde, und die Stadt Zürich erhob ihn zum Ehrenbürger.²⁰¹

Trotz der Tatsache, dass verschiedene Bildhauer die Büsten geschaffen haben, sind sie in ihrem Realismus und in der Lebendigkeit des Ausdrucks ähnlich. Die Porträtierten sind frontal dargestellt. Der Kopf ist leicht nach links oder nach rechts gerichtet, Gesichtszüge, Haare und Kleidung detailreich gemeißelt. Energie, Entschlossenheit und Tatendrang sprechen aus ihren Konterfeis. Es ist anzunehmen, dass die Porträts zum 50-jährigen Jubiläum der Universität Zürich geschaffen wurden, wo sie in einer Galerie in einem Halbkreis standen, um sozusagen als Chor zu dienen. Die für die Öffentlichkeit bestimmten Büsten sollten die Männer, die den Ruhm der Universität begründeten, für die Nachgeborenen unsterblich machen.

Porträts, die zu einem späteren Zeitpunkt in Auftrag gegeben wurden, haben sich von diesem gründerzeitlichen Impetus deutlich emanzipiert. Zu diesen Bildnissen zählt die Darstellung des russlanddeutschen Juristen Andreas von Tuhr (1864–1925),²⁰² die von Ferdinand Seeboeck (1864–1952) realisiert wurde.²⁰³ Sie zeigt eine in sich gekehrte, auf sich selbst konzentrierte Persönlichkeit. Seeboeck, der meist in Rom lebte, war international gut vernetzt und erledigte Bestellungen für zahlreiche prominente Auftraggeber in verschiedenen Ländern. In seinem Atelier verkehrte alles, was damals in der Römer Kunstwelt Rang und Namen hatte.²⁰⁴

Richard Kissling bekam mit der Darstellung von Prof. Rudolf Ulrich Krönlein (1847–1910)²⁰⁵ einen weiteren Auftrag. 1881 hatte Krönlein den Ruf aus Zürich erhalten, und er wurde im selben Jahr Direktor der chirurgischen Klinik und Poliklinik am Kantonsspital. Von 1886 bis 1888 amtierte Krönlein als Rektor.²⁰⁶ Kissling stellt den Chirurgen in der Form eines Brustbildes dar. Gekleidet ist er in einen eleganten Anzug. Vor dem Oberkörper hält er einen Arm mit einer zur Faust geschlossenen Hand. Kisslings Stil hat sich gegenüber den früheren Porträts stark verändert. Der Bildhauer hat in seinem Spätwerk ein schlankes, blockhaftes und wenig theatralisches Formverständnis ausgebildet und hat sich in seinem späteren Werk von seinem früheren, einprägsamen und identifikationsstiftenden Denkmalstil verabschiedet.

Die Aufträge für Bildnisse von Wissenschaftlern mit einer erfolgreichen Karriere wurden nach und nach vergeben. Dies geschah in unterschiedlichen Zeitabständen. Nach einer längeren Pause wurde erst 1914 wieder ein Antrag für die Aufstellung einer Büste gestellt. Der damalige Rektor richtete ein Schreiben an die Direktion des Erziehungswesens mit dem Wunsch des Senatsausschusses, «es möge im Neubau der Universität eine Büste von Prof. Dr. Arnold Lang²⁰⁷ aufgestellt werden».²⁰⁸ Mit der Büste sollten die Verdienste des Leiters des Zoologischen Institutes und einer treibenden Kraft für das Zustandekommen des Universitätsneubaus an der Rämistrasse sowie der Ausgestaltung des Gebäudes gewürdigt werden.²⁰⁹ Arnold Lang (1855–1914) war 1899 nach Zürich berufen worden. Er unterrichtete sowohl an der ETH wie an der Universität Zoologie sowie vergleichende Anatomie. Als

²⁰¹ Vgl. Schrödter 1998/2014.

²⁰² *Büste Prof. Dr. Andreas von Tuhr* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 1150).

²⁰³ Vgl. Fasel 2012.

²⁰⁴ Seeboeck o.J.

²⁰⁵ *Büste Prof. Dr. Rudolf Ulrich Krönlein* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 1153).

²⁰⁶ Vgl. Rüttimann 2011.

²⁰⁷ *Büste Prof. Dr. Arnold Lang* (um 1914, Ankauf 1914, Inv. Nr. 1267).

²⁰⁸ RRB 225 vom 31. Januar 1914.

²⁰⁹ Vgl. RRB 225 vom 31. Januar 1914.

Leiter des zoologischen Museums verfolgte er nicht wie seine Vorgänger den systematischen Ausbau der Sammlung, sondern er fokussierte darauf, die Sammlung für didaktische Zwecke herzurichten. Diese Reorganisation förderte zutage, dass die Besitzverhältnisse der aus den ehemaligen Raritäten- und Naturalienkabinetten hervorgegangenen Sammlung(en) in manchem ungeklärt waren. Bund, Kanton und Stadt meldeten ihre Besitzansprüche auf die Objekte an. Dies führte zur Neuregelung der Besitzverhältnisse durch ein am 28. Dezember 1905 abgeschlossenes Vertragswerk. Die drei beteiligten Parteien regelten in diesem Vertrag nicht nur die Besitzverhältnisse, sondern sie einigten sich auch darauf, eine Lösung für die akute Raumnot zu finden. Das Problem betraf jedoch nicht nur die Unterbringung des zoologischen Museums, sondern die Raumnot der Universität an sich, die bis zu diesem Zeitpunkt im Gebäude der ETH eingemietet war. In der Folge strebte man einen Neubau für die gesamte Universität an. Die Raumprobleme des zoologischen Museums waren somit der entscheidende Auslöser für die Planung des Bauprojektes, in die Arnold Lang massgeblich involviert war. 1908 stimmten die Zürcher Stimmbürger dem Vorhaben zu. 1914 wurden die neuen Räume eingeweiht.²¹⁰ Im selben Jahr verstarb Arnold Lang. Der Auftrag für die Büste zu seinen Ehren ging an den Basler Künstler Carl Burckhardt (1878–1923), der als der arrivierteste Bildhauer seiner Zeit galt. Die Bronze steht heute (2017) beim Ausgang des Kollegiengebäudes an der Künstlergasse.²¹¹



Carl Burckhardt: *Büste Prof. Dr. Arnold Lang*, 1914, Bronze, Höhe 75 cm, Inv. Nr. 1267.

In der Regel fiel die Auswahl des zu Ehrenden, die Wahl des Künstlers sowie die Finanzierung der Porträtbüste in die Zuständigkeit des Regierungsrates. Das heisst der Gesamtregierungsrat entschied

²¹⁰ Vgl. Guyer 1974, S. 361–404, hier S. 387.

Prof. Arnold Lang hatte sich auch im Zusammenhang mit Mammutfunden in Niederweningen einen Namen gemacht, zu deren Geschichte er publizierte: vgl. Lang 1892.

²¹¹ Kopien wissenschaftlicher Porträts: Da viele Institutionen das Bild eines ihnen wichtigen Repräsentanten in ihren Räumen aufhängen wollten, pflegten sie Kopien in Auftrag zu geben. Dafür hatten sie sozusagen in E. Köberle einen Hausmaler. Er wurde mehrmals beauftragt, Bildnisse anzufertigen. So malte er anlässlich der Eröffnung der neuen Universität den damaligen Rektor Prof. Arnold Lang (1855–1914). Auch Johann Rudolf Amslers (1853–1917) Originalporträt von Prof. Rudolf Ulrich Krönlein, Direktor der chirurgischen Klinik und Poliklinik am Kantonsspital in Zürich und von 1866 bis 1888 Rektor der Universität wurde von E. Köberle kopiert. Dies sogar gleich zweimal, da man es sowohl im Kantonsspital wie auch in den Räumen der Universität aufhängen wollte. Köberle ist heute kaum mehr bekannt. Die beiden Bildnisse zeigen aber, dass er ein durchaus begabter Handwerker war, der es bestens verstand, repräsentative Bildnisse, dem damaligen Kunstverständnis für diese Gattung entsprechend, zu malen. (Zu diesem Thema vgl. Mörgeli/Weber 1998.)

letztlich über die Realisierung einer Porträtbüste.²¹² Auf diese Weise gelangten auch die beiden Büsten des Bildhauers Arthur Abeljanz (1885–1970) in die Sammlung.²¹³ Sie waren dem Professor für Chemie Haruthiun Abeljanz (1849–1921)²¹⁴ und dem ersten Nobelpreisträger für anorganische Chemie, Prof. Alfred Werner (1866–1919)²¹⁵ gewidmet.²¹⁶ Die beiden Büsten wurden im Chemischen Institut der Universität Zürich aufgestellt.

Die Porträts in der Aula

Dasselbe Verfahren führte auch zum Erwerb der Büsten, die heute auf Konsolen im Auditorium Maximum platziert sind. Diese Büsten wurden in den 1930er Jahren realisiert, nachdem man im Rahmen der 100-Jahrfeier der Gründung der Universität und des 20-jährigen Bestehens des Kollegiengebäudes den Entscheid traf, das längst fällige Wandbild hinter dem Rednerpult durch den Zürcher Maler Paul Bodmer zu realisieren. Bei dieser Gelegenheit sollten auch die Porträts für die Wandkonsolen bestellt werden. Diese wurden nun nicht mehr in Marmor gemeisselt, sondern als Bronzen gegossen. Die Aufträge, die an eine jetzt jüngere Bildhauergeneration ergingen, ehrten ebenfalls Personen, die herausragende Leistungen vollbrachten und deren Ruhm in die Zukunft getragen werden sollte. Was die Ästhetik anbelangt, ist ein vollständiger Bruch mit den Konventionen der gründerzeitlichen Repräsentation auszumachen. Zu beobachten ist eine Stilvielfalt, die von der realistischen bis zur inszenierten Darstellung reicht.

1933 wurde auch der Architekt des Kollegiengebäudes, Karl Moser, mit einer Büste in der Aula geehrt.²¹⁷ Den Auftrag für die Bronze wurde an den Basler Bildhauer August Suter (1887–1965)²¹⁸ vergeben. Der in Paris ausgebildete Künstler war mit Karl Moser befreundet. Gemeinsam waren sie 1921 nach Griechenland gereist. Mehrmals engagierte Moser den Bildhauer für bauplastischen Schmuck wie zum Beispiel 1931 für die Kirche Fluntern. Suter war nach seiner kriegsbedingten Rückkehr in die Schweiz 1914 ein gefragter Bildhauer. Er erhielt in Zürich zahlreiche bedeutende Aufträge für Bildnisse, Brunnen und Bauplastik. Dies bewog ihn, in Zollikon Wohnsitz zu nehmen. Seine Kunst, die sich an Vorbildern wie Rodin von Niederhäusern (1863–1913), Auguste Rodin (1840–1917), Antoine Bourdelle (1861–1929) oder Charles Despiau (1884–1946), mit dem er persönlich befreundet war, orientierte, traf den Zeitgeschmack. Suters in lebendigem Naturalismus modelliertes Bronzebildnis zeigt Karl Moser als selbstsichere, weltoffene und kommunikative Persönlichkeit. Vom selben Bildhauer stammte auch das Bildnis des Juristen Prof. Fritz Fleiner.²¹⁹

Der Zürcher Bildhauer Hermann Hubacher schuf 1944 das Bildnis des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin.²²⁰ Hubacher war in der intellektuellen Welt gut verankert. Von ihm stammen mehrere

²¹² 1958 verlangt der Senat der Universität Zürich ein Vorschlagsrecht bei der Auswahl der zu Ehrenden und ein Mitspracherecht bei der Wahl des Künstlers (vgl. Vaterlaus 1958).

²¹³ Vgl. RRB 971 vom 12. April 1933 und RRB 1120 vom 4. Mai 1933.

²¹⁴ *Büste Prof. Dr. Haruthiun Abeljanz* (o.J., Ankauf 1933, Inv. Nr. 1171).

²¹⁵ *Büste Prof. Dr. Alfred Werner* (o.J., Ankauf 1933, Inv. Nr. 1172).

²¹⁶ Vgl. Werner o.J.: Alfred Werner wurde 1913 als erstem Schweizer Chemiker und als erstem Wissenschaftler der anorganischen Chemie überhaupt der Chemie-Nobelpreis verliehen: in Anerkennung seiner Arbeit über Atombindung in Molekülen, durch die er neues Licht in frühere Untersuchungen brachte und neue Forschungsgebiete eröffnete, besonders in anorganischer Chemie.

²¹⁷ *Porträt Prof. Dr. Karl Moser* (o.J., Ankauf um 1933, Inv. Nr. 1148).

²¹⁸ 1942 wird August Suter auch die Büste von Prof. F. Fleiner realisieren.

²¹⁹ *Porträt Prof. Dr. Fritz Fleiner* (o.J., Ankauf 1942, Inv. Nr. 1147).

²²⁰ Vgl. Pondini 2010, S. 1–24: Heinrich Wölfflin, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Zürich ist in der Kunstsammlung des Kantons Zürich mit mehreren Büsten vertreten: Die Büste von Hermann Hubacher aus

Büsten in der Aula, so auch jene des im spätmantischen Stil komponierenden Musikers und Dirigenten Othmar Schoeck (1886–1957),²²¹ dem 1928 das Ehrendoktorat der Universität Zürich verliehen wurde. Ferner das Porträt von Prof. Max Huber²²² sowie die Bronze des Nobelpreisträgers Prof. Paul Karrer (1889–1971), die jedoch nicht in der Aula präsentiert wird.²²³ Werner Friedrich Kunz (1896–1981) wurde beauftragt, das Bildnis von Prof. Emil Brunner²²⁴ zu schaffen, und Eduard Zimmermann (1872–1949) jenes von Prof. Jakob Bächtold.²²⁵ Ferner wurden Bildnisse geschaffen von Prof. Walter Rudolf Hess,²²⁶ Prof. Otto Nägeli²²⁷ oder vom deutschen Naturphilosophen schellingscher Prägung, dem Mediziner und ersten Rektor der Universität Zürich (bis 1835), Lorenz Oken (1779–1851).²²⁸

Spätere Bildnisse wissenschaftlicher Protagonisten in Bronze und Öl

Geehrt wurde auch der Schrittmacher der psychiatrischen Forschung. So stand die von Walter Späni (*?) realisierte Bronzestatue von August Forel (1884–1931), die in dessen Todesjahr geschaffen wurde, lange im Haupteingang der Universität.²²⁹ Der langjährige Direktor der Psychiatrischen Klinik Burghölzli²³⁰ war ein Pionier; bahnbrechend sind seine Leistungen in der Hirn- und Sexualforschung. Eine weitere grosse Leidenschaft war die Ameisenforschung. Forel war ein modern denkender Geist, ein engagierter Gesellschaftsreformer und der Gründer der nationalen Anti-Alkohol-Bewegung. Er wollte die Psychiatrie öffnen. Aus historisch-kritischer Distanz sind seine Leistungen jedoch nicht unumstritten. Sein Wissenschaftsoptimismus entwickelte sich im 20. Jahrhundert auf schlimmste Weise, und man erkennt Forel heute als überzeugten Eugeniker und Vollstrecker von Zwangssterilisationen. Obwohl sein Konterfei zusammen mit Hirnmasse und einigen Ameisen von 1978 bis 2000 noch die Tausendernote zierte, führte die Kritik an Forel dazu, dass die Büste heute nicht mehr im Eingangsbereich steht.²³¹

dem Jahr 1944 (Inv. Nr. 16060), ist der erste Guss eines Werkes, von dem weitere Güsse angefertigt wurden. Diese befinden sich u.a. in der Wandelhalle der Universität Basel, in der Sammlung Oskar Reinhart in Winterthur sowie im Bundeshaus in Bern. Die Büste wurde zu Ehren Heinrich Wölfflins anlässlich seines 80. Geburtstages auf Anregung früherer Schüler bestellt. In der Kunstsammlung befindet sich eine mit Bleistift und Kohle gezeichnete Bildnisstudie aus demselben Jahr: *Bildnis Prof. Heinrich Wölfflin* (1944, Ankauf 1945, Inv. Nr. 805). Die Kunstsammlung des Kantons Zürich ist im Besitz von weiteren Porträtköpfen Heinrich Wölfflins. So hatten Edwin Scharff 1923 und Hermann Haller 1924 je eine Büste realisiert, die Prof. Wölfflin der Universität Zürich stiftete, gemäss Aufzeichnungen von Gotthard Jedlicka (1899–1965), selber ehemaliger Professor für Kunstgeschichte an der Universität Zürich

²²¹ *Porträt Othmar Schoeck* (1956, Ankauf 1961, Inv. Nr. 2090).

²²² *Porträt Max Huber* (1958, Ankauf o.J., Inv. Nr. 2395).

²²³ Das Bildnis von Prof. Dr. Paul Karrer (1959, Ankauf 1951, Inv. Nr. 1247b) steht 2014 im organisch-chemischen Institut an der Winterthurerstrasse 190. Um 1941 malte Fritz Schmid (1898–1979) zudem ein Bildnis in Öl.

²²⁴ *Porträt Prof. Dr. Emil Brunner* (1959, Ankauf o.J., Inv. Nr. 13620).

²²⁵ *Porträt Prof. Dr. Bächtold* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 1149).

²²⁶ *Porträt Prof. Dr. Walter Rudolf Hess* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 13619).

²²⁷ *Porträt Prof. Dr. Otto Nägeli* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 13618).

²²⁸ *Porträt Prof. Dr. Lorenz Oken* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 1231).

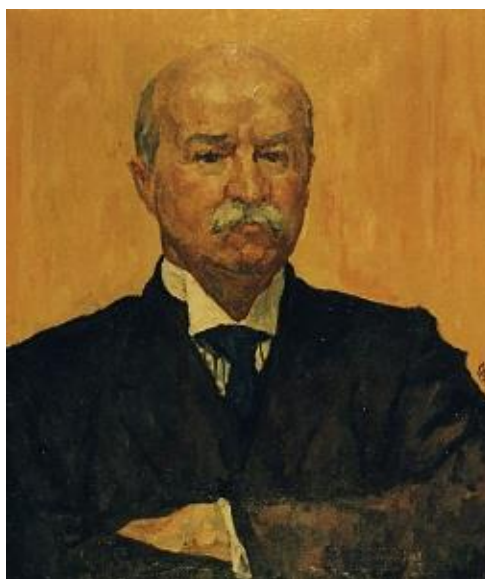
²²⁹ Vgl. RRB 2182 vom 15. Oktober 1931.

²³⁰ *Porträt Prof. Dr. August Forel* (1931, Ankauf 1931, Inv. Nr. 1170). August Forel war von 1879 bis 1898 Chefarzt der Zürcher psychiatrischen Anstalt Burghölzli.

²³¹ Vgl. Puntas Bernet 2005.

Giovanni Giacometti: Porträt Professor Fritz Fleiner

Der Rechtsgelehrte Fritz Fleiner wurde nicht nur mit einer Bronzestatue, sondern ebenso mit einem Bildnis geehrt. Gemalt hat es Giovanni Giacometti (1868–1933) im Jahr 1925.²³² Fleiner (1867–1937) war Jurist, Professor für Staats-, Verwaltungs- und Kirchenrecht an der Universität Zürich. Mit der Publikation seines zweiten Hauptwerkes *Das Schweizerische Bundesstaatsrecht*, das 1923 erschien, erlangte Fleiner grosses Ansehen in der Fachwelt. Er vertrat eine national liberale Grundhaltung und setzte sich in seiner Schrift für die Wahrung und den Ausbau des Rechtsstaates, der Freiheitsrechte sowie insbesondere der Verfassungs- und Verwaltungsgerichtsbarkeit ein. Später überarbeitete der Jurist Zaccaria Giacometti (1893–1970) Fainers Werk neu. Giacometti war seit 1927 ausserordentlicher Professor für öffentliches und für Kirchenrecht am selben Lehrstuhl tätig. Er war es denn auch, der massgeblich am Zustandekommen von Fainers Porträts beteiligt war.²³³



Giovanni Giacometti: *Fritz Fleiner*, 1925, Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm, Inv. Nr. 1230.

Fleiner war Förderer und Mentor Giacomettis. Die beiden Juristen waren auch privat befreundet. Es war denn auch Giacometti, der Fleiner mit dem Maler Giovanni Giacometti bekannt gemacht hatte. So soll das Porträt 1925 anlässlich eines Besuchs Fainers in Giovanni Giacomettis Atelier in Maloja gemalt worden sein.²³⁴ Giovanni Giacometti hat den Juristen mit vor der Brust verschränkten Armen und ernstem Ausdruck frontal ins Bild gesetzt. Kein Lächeln verzieht die Miene. Der Blick ist geradeaus gerichtet. Keine persönlichen Details geben Aufschluss über die Persönlichkeit. Man spürt, dass man es mit einem unbeirraren Juristen, einem analytisch denkenden Geist zu tun hat. Die stilvolle, dunkelblaue Bekleidung signalisiert den aufgeklärten und liberalen Staatsdenker, einen, der

²³² *Fritz Fleiner* (1925, Ankauf um 1925, Inv. Nr. 1230).

²³³ Vgl. Kley 2012 sowie Kley 2014: Zaccaria Giacometti war mit der weltbekannten, gleichnamigen Künstlerfamilie aus dem Bergell verwandt. Der Vater (1856–1897) von Zaccaria Giacometti war Zeichenlehrer am Gymnasium in Stampa. Giovanni (1868–1933) und Augusto Giacometti (1877–1947) sollen seinen Unterricht besucht haben und sich von seiner Begeisterung für das Zeichnen angesteckt haben. Briefe von Giovanni und die Lebenserinnerungen von Augusto bezeugen, dass Zaccaria sen. eine bedeutende Rolle als Förderer der beiden Knaben gespielt hatte. Da die Familien aber auch miteinander verwandt waren, waren Giovanni und Augusto Giacometti die Onkel von Zaccaria jun. Der fast gleichaltrige, weltberühmte Bildhauer Alberto Giacometti (1901–1966) war sein Cousin.

²³⁴ Zum Biografischen vgl. Müller/Radlach 1997.

aber auch keine Gelegenheit vorbeistreichen lässt, aufzubegehren, wenn die Bundesbehörden das Recht «ritzten» (Klay). Ganz der Kolorist, der Giovanni Giacometti war, der mit feinen Pinselstrichen malte und die Komplementärkontraste liebte, malte er den Hintergrund monochrom und in dezentem Gelborange, um so das Nüchterne und Trockene des Gelehrten zu mildern.

Pipilotti Rist: Denkmal für Emilie Kempin-Spyri²³⁵

In diese illustre Herrenrunde wurde 2008 erstmals eine Frau aufgenommen. Ihr zu Ehren wurde jedoch keine Büste beziehungsweise kein Porträt in Auftrag gegeben. Die beratenden Kunstexperten erachteten diese Gattung für heutige Verhältnisse als keine adäquate Form der Würdigung.²³⁶ Auf Empfehlung der Experten beauftragte die Leitung der Universität Zürich in Zusammenarbeit mit der Fachstelle Gleichberechtigung stattdessen Pipilotti Rist (*1962), ein Denkmal zu konzipieren.²³⁷ Geehrt werden sollte Emilie Kempin-Spyri (1853–1901),²³⁸ die Nichte der *Heidi*-Autorin Johanna Spyri-Heusser. Sie war die erste Schweizerin, die an der Universität Zürich ein Jurastudium absolvierte und 1887 als erste Juristin im deutschsprachigen Raum promovierte. Weil sie eine Frau war, wurden ihr nach Abschluss ihres Studiums sowohl das Anwaltspatent wie auch eine Anstellung als Privatdozentin verweigert. Sie sah sich daraufhin gezwungen, mit ihrer Familie nach New York auszuwandern. Äusserst erfolgreich gründete sie dort eine Rechtsschule für Frauen, erwirkte die Zulassung von Frauen zum Jurastudium und zur Advokatur. 1891 kehrte sie aus familiären Gründen wieder in die Schweiz zurück. Nach ihrer Heimkehr wurde sie als erste Privatdozentin an der Hochschule zugelassen.²³⁹ Sie setzte sich eindringlich für die Frauenemanzipation ein und war als Rechtsberaterin und Autorin tätig. 1893 gründete sie in Zürich den Frauenrechtsschutzverein. Obwohl sie 1898 die Zulassung für Zürcher Frauen zur Advokatur erkämpfte, konnte sie davon nicht mehr profitieren. Sie starb einsam und verarmt in der Basler «Irrenanstalt» Friedmatt.

Wie die Porträtbüsten sollte auch das Denkmal prominent im Universitätsalltag in Erscheinung treten. Als Erinnerungsort erwog man die Aula oder die Calatrava-Bibliothek des Rechtswissenschaftlichen Instituts. Heute steht das von Pipilotti Rist geschaffene Werk *Chaiselongue* in Form einer gigantischen Liege und dazugehörigem, überdimensioniertem Schemel, beides im Rokokostil auf rundem blauem Teppich, im Lichthof des Kollegiengebäudes.²⁴⁰ Der aus hartem Buchenholz geschaffene Fussteil ist mit geschnitzten Ornamenten und Symbolen versehen.²⁴¹ Der königsblaue Stoffbezug ist mit Kempin-Spyris Titel, Name und Lebenslauf silbrig bestickt. Das Ruhebett spielt mit den Dimensionen. Es ist zum Sitzen und Liegen, zum Nachdenken und Träumen gedacht. Über das assoziationsreiche Möbel schreibt Pipilotti Rist: «Die Skulptur nimmt auf verschiedenen Ebenen Bezug zu Leben und Wirken der zu Ehrenden. Das Bestiegen-werden-dürfen symbolisiert die Vorreiterarbeit von Kempin-Spyri, auf welcher die nächsten Generationen aufbauen und ausruhen konnten und können. Die Benutzerinnen und Benutzer wirken klein und empfinden

²³⁵ *Denkmal für Emilie Kempin-Spyri* (2008, Ankauf 2008, Inv. Nr. 13922).

²³⁶ Vgl. Rist 2008: Die Kunstexperten waren die Kunsthistorikerinnen und der Kunsthistoriker Bice Curiger, Urs Hobi und Gabriele Lutz.

²³⁷ Vgl. Rist 2008.

²³⁸ Vgl. Hasler Zürich, 1991.

²³⁹ Vgl. Rist 2008: Privatdozentin für römisches, englisches und amerikanisches Recht an der Universität Zürich zugelassen.

²⁴⁰ Vgl. Rist 2008.

²⁴¹ Vgl. Bhend 2008: So zum Beispiel sieht man auf dem hölzernen Traggestell das Paragrafenzeichen. Die Füsse sind gebildet aus Adlerkrallen, die auf Weltkugeln stehen. Die Ornamente wurden von Holzbildhauerinnen und Holzbildhauern der Brienzer Schule für Holzbildhauerei geschnitzt.

sich selbst als Kinder – so muss sich Kempin-Spyri durch die verschiedenen Ablehnungen behandelt gefühlt haben. Die passiven Komponenten des Objektes werden durch die übertriebene Grösse aufgehoben. Der Massstab 2:1 bedeutet doppelte Länge-Breite-Höhe, vierfache Fläche und achtfaches Volumen.»²⁴²

Erinnerungsmale für Frauen sind grundsätzlich rar in Zürich, obwohl Frauen in Stadt und Kanton Zürich Bedeutendes geleistet haben. So wurde die letzte Äbtissin von Zürich, Katharina von Zimmern (1478–1547), erst 2002 auf Initiative eines privaten Komitees mit einem Denkmal geehrt. Die von der Zürcher Plastikerin Anna-Maria Bauer (*1947) geschaffene kupferne Blocksulptur steht im Fraumünsterhof zwischen Kirche und Stadthaus.²⁴³ Sie erinnert daran, dass die Äbtissin – eine Frau von Bildung und hohem Ansehen – während der Reformation 1524 die Schlüssel der Abtei dem reformatorisch gesinnten Zürcher Rat übergab, um der Stadt so während der unruhigen Zeit weitere Turbulenzen zu ersparen.²⁴⁴



Pipilotti Rist: *Denkmal für Emilie Kempin-Spyri*, 2008, Chaiselongue und Schemel im Massstab 2:1; geschnitztes Holz, bestickter Stoff, blauer Teppich, 200 x 220 x 350 cm, Inv. Nr. 13922. Fotografie: © Frank Bröderli.

²⁴² Vgl. Rist 2008.

²⁴³ Vgl. Bauer 2004.

²⁴⁴ Vgl. Gysel 1999.

3. Patriotismus

Erste kulturelle Handlungen der Zürcher Regierung

Um die nationale Selbstfindung zu fördern und den Zusammenhalt zu festigen, wurden seit der Gründung des Bundesstaates 1848 schweizweit Denkmäler gebaut, zu denen das 1895 eingeweihte Denkmal des Nationalhelden Wilhelm Tell in Altdorf von Richard Kissling als eines der Bekanntesten zählt. Der Kanton Zürich unterstützte diese Bestrebungen mit der Ausrichtung von Beiträgen. In den eigenen staatlichen Gebäuden wurden – wie oben dargestellt – Kunstwerke zum Zwecke der Repräsentation aufgestellt. Ein weiteres kulturelles Engagement in Bezug auf bildende Kunst ging die Regierung mit der Subventionierung der Schweizerischen Kunstaussstellung ein, die sie seit 1870 regelmässig mit einem Betrag von Fr. 200.– förderte.²⁴⁵ Eine weitere Verpflichtung sah die Behörde in der Aufgabe, die Zürcher Kunstgesellschaft darin zu unterstützen, eine repräsentative Sammlung aufzubauen, die – so das Argument – «dem Kunsthause, der Stadt Zürich und dem Kanton Zürich zur Zierde gereicht».²⁴⁶ Vorbild war der Bund,²⁴⁷ der in ähnlicher Weise, nur mit grösseren Mitteln, die künstlerischen Anliegen unterstützte, die dazu dienen, dem Schweizervolk hervorragende Werke seiner Maler, Bildhauer und Architekten zu erhalten und so zu verhindern, dass wichtiges Kulturgut ins Ausland abwanderte.²⁴⁸ Diese kulturellen Handlungen der Zürcher Regierungen, zu denen auch die ersten Kunstankäufe zählten, erfüllten somit vorrangig einen patriotischen Zweck. Die dekorative «Verschönerung» der verwaltungseigenen Räume mit «Bilderschmuck» war noch kein Thema.

Der erste Bilderkauf: Rudolf Kollers Gemälde *Hochalpen mit Vieh*

Als die Zürcher Kunstgesellschaft 1898 aus Anlass des 70. Geburtstags dem Zürcher Tiermaler Rudolf Koller (1828–1905) eine grosse Retrospektive einrichtete, besuchten die Magistraten die Ausstellung und kauften ein Werk an. Der Vorstand der Zürcher Kunstgesellschaft hatte den Regierungsrat eingeladen, «dem Meister» in irgendeiner Form eine Ehrung zu erweisen, vielleicht durch Erwerb eines Werkes.²⁴⁹ Für den Ankauf des grossformatigen Spätwerks *Hochalpen mit Vieh* (1897, Ankauf 1898, Inv. Nr. 1059) budgetierte der Regierungsrat eine Summe von Fr. 2000.–.²⁵⁰ Das Bild schien sich grosser Beliebtheit zu erfreuen, obwohl es nicht selber in der Ausstellung zu sehen war. Doch neben privaten Sammlern interessierte sich auch die Eidgenössische Kunstkommission für das Gemälde. Jedenfalls hielt der Schreiber im Ankaufsprotokoll fest: «Sie [die Ankaufskommission] hat ihr

²⁴⁵ Vgl. Stadler 1886/1887.

²⁴⁶ Vgl. RRB 2149 vom 13. August 1917.

²⁴⁷ Dieses Vorgehen wurde durch die 1890 gegründete Gottfried Keller-Stiftung angeregt. Die als patriotischen Akt gegründete Stiftung wurde von der Zürcherin Lydia Welte-Escher (1858–1891) ins Leben gerufen. Die Tochter des Eisenbahnkönigs Alfred Escher vermachte nach ihrem Freitod als Folge ihrer unglücklichen Liebe zu dem Maler Karl Stauffer-Bern ihr gesamtes Vermögen der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Mit der Schenkung war die Auflage verbunden, eine Kunststiftung zu finanzieren, die aus den Erträgen des Vermögens bedeutende Werke der bildenden Kunst des In- und Auslandes erwerben, und insbesondere Kunstwerke vor einem Verkauf ins Ausland bewahren sollte (zur Stiftungsurkunde vgl. Welte-Escher 1890 sowie Bundesbeschluss IV. 140 vom 16. September 1890).

Als Andenken an die Mäzenin erwarb der Kanton 1978 das von Pierre Baltensperger (1927–1999) gemalte Bild, *Frau Lydia Welte-Escher I* (1978, Ankauf 1978, Inv. Nr. 5701). Die surreal anmutende Darstellung entstand im Zusammenhang mit der Ausstellung der «Zürcher Kunstszene» im Kunsthau Zürich, die unter dem Motto stand, «Zürcher Künstler zitieren, variieren und interpretieren Werke aus der Sammlung des Kunsthau». Vgl. Klemm 2007, S. 545.

²⁴⁸ Vgl. RRB 2149 vom 13. August 1917.

²⁴⁹ Vgl. Zurschrift des Vorstands der Zürcher Kunstgesellschaft an den Regierungsrat vom 20. April 1898.

²⁵⁰ Vgl. RRB 955 vom 5. Mai 1898.

Augenmerk namentlich auch auf ein Gemälde *Hochalpen mit Vieh*²⁵¹ (Eiger, Mönch, und Jungfrau im Hintergrund) gerichtet, das sich im Kollerschen Atelier befindet und zum Besten gerechnet wird, was der Künstler in den letzten Jahren erschaffen hat.»²⁵² Da man vermeiden wollte, dass das Bild mit der für die Schweiz charakteristischen Bergwelt für eine öffentliche Kunstsammlung in der Schweiz verloren gehe oder gar ins Ausland abwanderte, entschied der Regierungsrat, das Gemälde mit der Viehherde im Vordergrund und dem Blick von der kleinen Scheidegg auf die wolkenverhangenen Alpengipfel zu erwerben. Die Regierung war bereit, für das Gemälde die beträchtliche Summe von Fr. 6000.– zu bezahlen. Das angekaufte Gemälde überliess die Regierung der Zürcher Kunstgesellschaft als Dauerleihgabe.



Rudolf Koller: *Hochalpen mit Vieh*, o.J., Öl auf Leinwand, 135 x 165 cm, Inv. Nr. 1059.

Wiederholt unterstützte die Regierung die Zürcher Kunstgesellschaft beim Ankauf bedeutender Kunstwerke, wenn diese nicht genügend eigene Mittel aufbringen konnte. Es sollten jedoch fast zwanzig Jahre vergehen, bis der Regierungsrat wieder ein Werk ankaufte, das sie der Kunstgesellschaft, zugunsten des Aufbaus einer repräsentativen Sammlung Schweizer Künstler, überliess. Diesmal war es ein Selbstbildnis von Ferdinand Hodler. Anlass gab die grosse Retrospektive 1917 im Kunsthaus. Da man befürchtete, dass wichtige Gemälde Hodlers ins Ausland abwanderten, organisierte eine Vereinigung von Zürcher Kunstfreunden eine Sammlung von Geldbeträgen. Bei dieser Gelegenheit wendete sich der Vorstand der Zürcher Kunstgesellschaft an den Regierungsrat und ersuchte ihn, sich entweder an der Sammlung zu beteiligen oder «ein bedeutendes Gemälde»²⁵³ anzukaufen, damit einerseits der Künstler seiner Bedeutung gemäss im Kunsthaus repräsentiert werden könne und um andererseits ein zentrales Werk «der Heimat des Künstlers zu erhalten».²⁵⁴ Wegen des Streites um die Fresken im Landesmuseum war Hodler in Zürich umstritten,²⁵⁵ weshalb der Staatsschreiber den Ankauf im Protokoll begründen musste: «Den Werken Hodler's gegenüber verhielten sich viele, namentlich seit er [Hodler] der alten Malweise entsagte und neue Wege

²⁵¹ Im RRB 1003 vom 13. Mai 1898 steht *In den Hochalpen*. Aus Gründen der Einheitlichkeit und besseren Verständlichkeit wird hier durchgehend der Titel *Hochalpen mit Vieh* verwendet.

²⁵² RRB 1003 vom 13. Mai 1898.

²⁵³ RRB 2149 vom 13. August 1917.

²⁵⁴ RRB 2149 vom 13. August 1917.

²⁵⁵ Nach dem Freskenskandal realisierte Hodler Projekte im benachbarten Ausland, während er in der Schweiz bis 1910 (Treppenaufgang Kunsthaus Zürich) keine Bestellungen für Wandbilder ausführen konnte.

einschlug, durchaus skeptisch und ablehnend. Erst in den letzten 2 Jahrzehnten fanden sie steigende Anerkennung. Es ist zu befürchten, dass ein grosser Teil dieser Werke für immer der Heimat verloren geht. Unter diesen Umständen wäre es unverständlich, wenn sich der Kanton Zürich den Bestrebungen nicht anschliesse, die ihm wertvolles Kunstgut sichern möchten.»²⁵⁶ Anstelle eines Geldbetrages entschieden die Magistraten, aus dem freien Kredit des Regierungsrates ein 1892 gemaltes Selbstporträt²⁵⁷ des Künstlers anzukaufen. Das Brustbild zeigt den jungen Künstler, adrett gekleidet, vor monochromem Hintergrund, wie er sich selbstsicher und mit wachem, aufmerksamem Blick dem Betrachter zuwendet. Als sich der junge Hodler damals malte, wusste er noch nicht, dass er tatsächlich eine fulminante Karriere durchlaufen würde. Und er konnte ebenfalls nicht ahnen, dass er fünf Jahre später, 1897, den ausgeschriebenen Wettbewerb für die Fresken im Waffensaal des neu erbauten Landesmuseums (heute Nationalmuseum) gewinnen und dies eine der erbittertsten Kunstdebatten vom Zaun brechen würde. Die Fresken wurden schliesslich doch ausgeführt und portierten ihn zu einem der erfolgreichsten und international anerkanntesten Maler der Schweiz. Mehr noch: Hodler erhielt 1909 von der Nationalbank den Auftrag zum Entwurf einer neuen 50er- und 100er-Banknote. Diese waren von 1911 bis 1958 in Umlauf.²⁵⁸ 1908 wurde er zum Zentralpräsident der GSMBA²⁵⁹ gewählt, und 1910 verlieh ihm die Universität Basel die Ehrendoktorwürde. Der Maler nahm in zahlreichen Jurys Einsitz, wie zum Beispiel in jene der Universität Zürich, die im Zusammenhang mit der künstlerischen Gestaltung des Kollegiengebäudes einberufen wurde. Dies sind nur einige Stationen in der stolzen Karriere des Malers. Hodler starb 1918, ohne dass er alle Aufträge ausführen konnte. So kam es, wie eben dargelegt, nicht zur Realisierung des grossen Wandbildes *Floraison*²⁶⁰ in der Aula der Universität Zürich.

Die ersten offiziellen Sammlungsdokumente

Die staatliche Repräsentation vermittels plastischen Schmucks an öffentlichen Gebäuden geht weit in die Vergangenheit zurück. Doch mit der Unterstützung von Ausstellungen, entweder durch Geldbeiträge oder durch Ankäufe von Werken für das Kunsthaus, nahm der Staat neue kulturelle Aufgaben wahr. Wann aber entwickelten die Behörden ein Bewusstsein für das Sammeln von Kunst? Ab wann ist eine regelmässige staatliche Sammeltätigkeit auszumachen, die zum Aufbau einer eigenen, kantonalen Kunstsammlung führte? Eingangs wurde erwähnt, dass als Leitfaden für diese Recherche die Ankaufsprotokolle des Regierungsrates und das staatliche Kunstinventar dienen. Es ist daher plausibel zu fragen, ab welchem Zeitpunkt diese Protokolle regelmässig erstellt wurden und ob der Beginn der Sammlung mit dem regelmässigen Verfassen solcher Beschlüsse angesetzt werden kann. Die Kunstwerke im Rathaus zählen zu den ältesten Werken im Besitz des Kantons Zürich. Doch das Rathaus sei hier für den Moment ausgeklammert, da diese Werke unter anderen Vorzeichen in das Eigentum des Kantons Zürich übergangen. Wann begegnet uns somit das älteste Dokument und welcher Art ist es?

²⁵⁶ RRB 2149 vom 13. August 1917.

²⁵⁷ *Selbstbildnis* (1892, Ankauf 1917, Inv. Nr. 1060).

²⁵⁸ Sowohl auf der 50er- wie auf der 100er-Banknote ist auf der Vorderseite im Medaillon links ein Frauenkopf dargestellt. Auf der Rückseite ist auf der 50er-Note ein Holzfäller und auf der 100er-Note ein Mäher in Hodlers charakteristischer Formensprache zu sehen.

²⁵⁹ Gesellschaft Schweizer Maler, Bildhauer und Architekten GSMBA.

²⁶⁰ Vgl. Bättschmann 2016, S. 57–94.

Die Schenkung Hamberger-Huber

Das früheste Dokument in diesem Zusammenhang stammt aus dem Jahr 1906. Bei diesem Beleg handelt es sich jedoch nicht um ein Ankaufsprotokoll, sondern um den Regierungsratsbeschluss vom 26. März 1906, dem ein maschinengeschriebenes Bildinventar mit der Auflistung des Nachlasses von Frau Esther Henriette Hamberger-Huber beigelegt ist.²⁶¹ Als Esther Henriette Hamberger-Huber am 10. Januar 1905 starb, vermachte sie – mit Ausnahme des Pflichtteils – grosse Teile ihres Hausrats dem Kanton Zürich. Der Regierungsrat akzeptierte den Nachlass und kam so nicht nur zu Weisszeug und Möbeln, sondern auch zu 62 Ölgemälden. Die 1831 geborene Esther Henriette hatte 21-jährig in eine Zürcher Kaufmannsfamilie eingeheiratet. Ihr Gatte war der sieben Jahre ältere Tabakhändler Hans Konrad Hamberger, dessen Vater Matthias Friedrich ebenfalls Kaufmann war.²⁶² Das Paar hatte es zu einigem Wohlstand gebracht. Es bewohnte ein mehrstöckiges Gebäude mit grossem Umschwung in Zürich Riesbach. Das 1865 errichtete Haus war eines der grösseren Wohngebäude der Gegend. Weiter stadtauswärts thront auf dem Moränenhügel die Psychiatrische Klinik Burghölzli,²⁶³ die damals mit der aufkommenden Psychoanalyse einen ausgezeichneten Ruf genoss. Ein schmaler Steig führt von der Seefeldstrasse 237 zur Villa und von dort weiter bis zur Zollikerstrasse 188. Dieser Steig wurde nach dem Ableben des Gatten 1896 Hambergersteig getauft.²⁶⁴

Die Erblasserin hatte in ihrem Testament den Wunsch geäussert, die vererbten Gegenstände mögen Erholungsheimen und Krankenhäusern zur sinnvollen Weiterverwendung übergeben werden. Diese Klausel bedingte, dass der Regierungsrat, zwecks Übergabe der Bilder, ein Verzeichnis über die geerbten Gemälde erstellen musste. Das Inventar zeigt, dass die Verwaltung noch keine Erfahrung mit Kunstgegenständen hatte. Denn die Art, wie die Bilder zu registrieren seien, führte in der Verwaltung zu Diskussionen. Der Schreiber jedenfalls sah sich veranlasst, das administrative Vorgehen zu erläutern. Er hält im Regierungsratsprotokoll fest: «Nun sind aus dem Nachlass der Frau Hamberger-Huber noch zweiundsechzig alte Bilder (die meisten in Öl gemalt) vorhanden, welche gemäss §59. Absatz 1 des privatrechtlichen Gesetzbuches, unter den Begriff «Möbel» fallen.»²⁶⁵ Nicht nur der Umgang mit Kunst war ungewohnt. Auch die Art, wie das Verzeichnis erstellt wurde, wirkt nach heutigen Massstäben unbeholfen. Weder wurde der Namen des Malers vermerkt noch wurde der Titel festgehalten. Hingegen wurden die Gemälde nach Typen geordnet: nach Landschaft, Brustbild, Fantasiebild. Der Wert der Gemälde wurde geschätzt und notiert.

²⁶¹ RRB 501 vom 26. März 1906; mit beigelegtem maschinengeschriebenen Verzeichnis vom 23. März 1906. [Archiv KUSA Dokument zu RRB 501/1906].

²⁶² Das Tabakgeschäft blühte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Unweit des Domizils von Hamberger-Hubers gab ein anderer Tabakhändler seinem Wohlstand Ausdruck: Karl Fürchtegott Grob. Grob war als Tabakplantagenbesitzer in Sumatra sehr reich geworden. Mit dem Bau der prachtvollen Villa Patumbah von 1883 bis 1885 an der Zollikerstrasse verwirklichte er seinen Traum. Mag sein, dass sich die beiden im Tabakhandel tätigen Kaufleute kannten. Sie waren nicht nur in derselben Branche tätig, sie hatten beide eine Passion für die Kunst. Bald sollte sich noch ein weiterer Tabakhändler eine kostbare Kunstsammlung aufbauen: Fritz Meyer-Fierz (1847–1917).

²⁶³ Heute Psychiatrische Universitätsklinik, PUK.

²⁶⁴ Der Hambergersteig ist ein Privatweg. Am 18. Oktober 1896 beantragt der Polizeivorstand von Zürich den Steig nach dem Namen Hamberger zu benennen. Die Stadt wuchs. So war es üblich, um die Orientierung in der Stadt zu verbessern, bestimmte Wege und Steige nach Anwohnern zu benennen. Manche Namensgebungen waren als Ehrung bestimmter Persönlichkeiten gedacht. Dies ist beim Hambergersteig, den es heute noch gibt, nicht der Fall.

²⁶⁵ Vgl. RRB Nr. 501 vom 26. März 1906.

Die Landschaftsbilder waren in der Mehrzahl. Gesamthaft waren es 38 Landschaften. Beim Auflisten der Bilder ging der Schreiber auf das Dargestellte nicht näher ein. Einzig ein Gemälde mit einer Grotte am See sowie eine Leinwand mit einem feuerspeienden Berg wusste er zu benennen. Bei einem Gemälde, das er als Fantasiebild bezeichnete, fügte er in Klammer «Engelgruppe» hinzu. Ferner gab es einige Porträts mit der Darstellung von Männern und Frauen oder von Personengruppen, wahrscheinlich Mitglieder der Familie. Auch einige Tierbilder waren dabei: eine Viehgruppe, ein Schafskopf, ein Eber, eine Ziege sowie ein Bild mit drei Hundeköpfen. In dem vererbten Ensemble gab es genau ein Blumenbild. Hingegen verzeichnete der Schreiber die Darstellung einer Ruine, ein Bild mit der Darstellung eines Innenraums, welchen er als Halle beschreibt. Schliesslich einen Stahlstich mit dem Motiv eines Malateliers.

Die teuersten Bilder – es waren acht an der Zahl – hatten einen Wert von Fr. 50.–. Sechs Bilder wurden auf Fr. 40.– geschätzt, zwei Landschaftsbilder mit Fr. 30.–. Fünfzehn Bilder hatten einen Wert von je Fr. 20.–. Der grösste Teil, 27 Bilder, wurden mit Fr. 10.– verzeichnet und vier Bilder mit Fr. 5.–. Insgesamt hatte die Sammlung einen Wert von Fr. 1290.–. Der Protokollführer hat bedauerlicherweise weder Masse noch Herstellungs- und Ankaufsjahr oder Provenienz notiert. Leider wissen wir nicht, ob die Preise für das Protokoll eher tief gehalten wurden. Trotzdem ist der Betrag für eine Sammlung, die grösstenteils im 19. Jahrhundert aufgebaut wurde, bemerkenswert. Denn die Gesamtsumme vermittelt uns eine Vorstellung davon, welche Mittel Kunstliebhaber und Mitglieder des aufstrebenden Bürgertums in Zürich bereit waren, für Kunst auszugeben. Kunstwerke wie auch kostbare Wanduhren, stilvolle Möbel oder qualitätvolle Kleidung zählten in der damaligen Zeit zu den Prestigeanschaffungen, die sich das zu Wohlstand kommende Bürgertum zunehmend leistete.

In welchen Anstalten das Weisszeug und die Möbel verteilt wurden, ist aus den Akten nicht ersichtlich. Auch nicht, ob die Kunstwerke verschiedenen Krankenhäusern angeboten wurden. In der «Heilanstalt Burghölzli» (heute Psychiatrische Universitätsklinik PUK) stiess die Regierung jedoch auf offene Ohren. In der Klinik herrschte ein kunstfreundliches Klima. Leitender Psychiater war damals Eugen Bleuler (1857–1939). Der Psychiater und Professor der Universität Zürich begann als Assistenzarzt bei August Forel. Danach übernahm er 1886 die Leitung der Klinik. In dieser Zeit erlangte die «Zürcher Schule» in der Psychiatrie Weltruf. Bleuler wollte das Los von psychisch Kranken durch ein tieferes Verständnis ihrer Problematik verbessern. Deshalb öffnete er das Haus für die Psychoanalyse. Er setzte sich selber eingehend mit der Lehre Sigmund Freuds auseinander, die ihn stark beeindruckte. Er scharte junge Psychologen um sich. Er wird erfreut gewesen sein, als man ihm die Gemälde anbot, und in den Kunstwerken ein willkommenes Geschenk gesehen haben, um die kargen Krankenzimmer mit den Bildern wirkungsvoll zu schmücken und sie allenfalls sogar in den Heilungsprozess mit einzubeziehen. In seinem Entscheid, die Bilder anzunehmen, wurde er sicherlich durch C. G. Jung oder Heinrich Rorschach²⁶⁶ bestärkt, die zu diesem Zeitpunkt unter seiner Leitung am Burghölzli tätig waren. Die Gemälde wurden am 28. März 1906 in die psychiatrische Klinik geliefert. Mit Stempel und Unterschrift bestätigte Bleuler eigenhändig den Empfang der Kunstwerke.²⁶⁷

Hans Konrad Hamberger und seine Frau Henriette waren bis zu ihrem Hinschied Mitglieder des Zürcher Künstlervereins beziehungsweise der Zürcher Künstlergesellschaft. Es ist anzunehmen, dass sie die Ausstellungen im Künstlergüetli, der Vorgängerinstitution des Kunsthauses, besuchten und

²⁶⁶ Dass Bleuler die Kunst schätzte, zeigt sich auch darin, dass der Erfinder des Rorschachtests, Heinrich Rorschach, ebenfalls ein kunstbegeisterter Psychiater, sich Bleuler als Doktorvater erkoren hatte.

²⁶⁷ Vgl. das dem RRB 501 vom 26. März 1906 beigefügte Verzeichnis vom 23. März 1906.

dort Werke ankauften. Eine grossformatige Leinwand mit breitem Goldrahmen hing bis 2015 in einem Sitzungszimmer in der PUK und kam danach in die Kunstsammlung zurück. Bei dem Bild mit der Darstellung von Kühen in den Bergen dürfte es sich um das im Inventar verzeichnete Tierbild handeln, das der Schreiber als *Viehherde* vermerkte. Das Gemälde wird Rudolf Koller zugeschrieben. Es ist anzunehmen, dass dieses Gemälde in der Retrospektive von 1898 im Künstlergütli zu sehen war und dort von dem Ehepaar erworben wurde. Es ist dieselbe Ausstellung, die auch der Regierungsrat besuchte, um ein Gemälde zu erwerben, sich danach aber für den Ankauf von *Hochalpen mit Vieh* aus dem Atelier entschied.

4. Der Staat als Kunstsammler

Bisher war der Staat als Kunstsammler nicht gross in Erscheinung getreten. Dies sollte sich nun ändern. Eine Initiative Sigismund Righini (1870–1937) sollte dazu beitragen, das staatliche Interesse an Kunst zu aktivieren.

Das erste Schreiben von Sigismund Righini an den Regierungsrat

Am 27. Oktober 1907 schrieb Righini dem Regierungsrat einen Brief, in dem er monierte, «... dass das Budget des Kantons Zürich keinen ständigen Posten für die schönen Künste vorsehe». ²⁶⁸ Righini argumentierte, dass zwar gelegentlich Stipendien vergeben würden, dass die Gewährung derselben, wenn sie denn an einen Künstler gingen, diesen verpflichteten, eine Stelle als Zeichnungslehrer anzunehmen. Diese Stipendien seien weniger als eine Unterstützung der Künstler anzusehen als vielmehr eine Unterstützung für die Ausbildung von Zeichenlehrern. Auch die Subventionierung der Turnausstellung mit dem bescheidenen Betrag von Fr. 200.– könne nicht als Unterstützung der Künstler interpretiert werden. Einzig der Erwerb von Kunstwerken könne als direkte Unterstützung der Künstler erachtet werden. Righini ersuchte daher die Regierung, einen Beitrag von Fr. 5000.– zugunsten der bildenden Kunst ins Budget aufzunehmen.

Doch warum sollte der Regierungsrat Kunstwerke erwerben? Righini hatte für diese Frage eine Antwort parat und argumentierte: «Angesichts der grossen erzieherischen Bedeutung, welche die Kunst im Leben des Volkes – wenn auch demselben oft etwas unbewusst – zukommt, dürfte es angezeigt sein, dass sich der Staat für die Kunst und ihre Träger im Verhältnis seiner Mittel interessiert, wäre es auch um des moralischen Eindrucks wegen, welcher dieses Interesse auf Künstler und Publikum ausüben muss. Der Künstler fühlte sich dadurch den anderen Berufsarten nicht wie bisher hintangesetzt; das Publikum würde die Notwendigkeit unserer Bestrebungen durch Stellungnahme des Staates in höherem Masse einsehen.» ²⁶⁹ In seinem Brief machte Righini zudem Vorschläge, wie das Geld klug eingesetzt und die Künstler am besten unterstützt werden könnten. Dies, so Righini, geschehe vorzugsweise durch Werkankäufe von Zürcher Künstlern auf Ausstellungen. Die erworbenen Werke könnten in den Lehranstalten aufbewahrt werden, wo sie als Mittel ästhetischer Erziehung eine wichtige Rolle spielen könnten. ²⁷⁰ Righini unterlässt es nicht, darauf aufmerksam zu machen, dass der Kanton Schaffhausen diesen Weg bereits beschritten und in zwei Ausstellungen Werke Schaffhauser Künstler erworben habe. Und er doppelte nach, dass Kunstankäufe nebst einem finanziellen Erfolg eine grosse moralische Aufmunterung für den Einzelnen bedeuten würden.

Als Righini diesen Brief im Herbst 1907 an den Regierungsrat richtete, war das wirtschaftlich erfolgreiche Zürich auch kulturell im Aufbruch. Vor dem Hintergrund dieses für die bildende Kunst günstigen Klimas erhoffte sich Righini eine positive Rückmeldung.

²⁶⁸ Vgl. Righini 1907.

²⁶⁹ Righini 1907.

²⁷⁰ Vgl. Righini 1907.

Exkurs: Ein (Rück-)Blick auf Zürichs Entwicklung zur Wirtschafts- und Kulturmétropole²⁷¹

Die Industrialisierung des Kantons Zürich

Während im Mittelland der Getreidebau und im Unterland, im Weinland und am Nordufer des Zürichsees der ertragreiche Weinbau vorherrschten, breitete sich im 17. Jahrhundert in der Agrarlandschaft des Zürcher Oberlands mit dem Glatt-, Kempt-, Töss- und Jonatal die Textilindustrie aus. Baumwolle wurde als billiges Massenprodukt importiert und in Heimarbeit verarbeitet. Im Verlaufe des 18. Jahrhunderts entwickelte sich die Baumwollspinnerei und Baumwollweberei als dominierendes Gewerbe und ermöglichte ab ca. 1740 dank steigender Löhne die Gründung von Familienhaushalten ohne bäuerliche Existenzgrundlage. Das Bevölkerungswachstum stieg enorm an. Neben Fabriken wurden Wohnhäuser gebaut. Als typisch im Zürcher Oberland galt der Flarz, ein bäuerliches Reihenhäuser mit schwach geneigten, sogenannten Tätschdächern. Das Gebäude diente zugleich als Wohn- und Arbeitsort. Es beherbergte die Spinn- und Webstuben der Heimarbeiter. Im 19. Jahrhundert setzte die Mechanisierung ein. Im Hard bei Wülflingen wurde 1801/02 die erste mechanische Baumwollspinnerei gegründet, die erste Fabrik in der Schweiz überhaupt. Dank reichlich vorhandener Wasserkraft entstanden in Kürze zahlreiche weitere Industriebetriebe. Das Zürcher Oberland entwickelte sich zur ersten mechanischen Textilregion auf dem europäischen Kontinent. Die Verbindung von Landwirtschaft und Heimarbeit löste sich auf. Die arbeitslos gewordenen Heimarbeiterfamilien zogen als Industriearbeiter in die neu entstandenen Fabrikdörfer Uster, Wetzikon, Rüti, Wald oder sie zogen nach Winterthur und Zürich.

Ein neuer industrieller Wachstumsschub setzte ab Mitte des 19. Jahrhunderts als Folge des Zusammenwirkens von Eisenbahnbau und Mechanisierung der Webereien sowie durch den von der Textilindustrie begünstigten Metall- und Maschinenbau ein. Es entstanden Sekundärindustrien wie Eisengiessereien und Textilfärbereien. Dank der Ablösung der Wasserräder und Turbinen durch den Einsatz von Dampfmaschinen wurde die Energieerzeugung standortunabhängig. Allerdings erforderte dies grosse Mengen an Steinkohle. Der Strassen- und Brückenbau und insbesondere das Eisenbahnnetz mussten ausgebaut werden. Bahnhofnähe wurde ein wichtiger Standortfaktor. Dies führte zu einer verstärkten Siedlungskonzentration. Es entstanden Dienstleistungsunternehmen wie Banken und Postablagen. Der nächste Entwicklungsschritt erfolgte im späten 19. Jahrhundert durch die Elektrifizierung. Mit dem Einsatz von Elektromotoren waren die Betriebe nicht mehr ortsgebunden. Nun konnten auch kleine Handwerksbetriebe irgendwo auf dem Land von der Mechanisierung profitieren. Diese Entwicklungen hatten durch den Ausbau von Strassen und Brücken Spuren in der Landschaft hinterlassen.

Die städtebauliche Entwicklung Zürichs

Diese Industrialisierungsschübe, die den Kanton Zürich zu den höchst industrialisierten Gebieten Europas machten, hatten auch Einfluss auf die Stadt Zürich. Die Landflucht der Bevölkerung führte vor allem in den Zürcher Vororten zu einem raschen Bevölkerungswachstum. Durch die 1893 erfolgte Eingemeindung von elf Vorortsgemeinden mutierte Zürich zur Grossstadt. Wirtschaftlich prägte von 1844 bis 1868 der Politiker und Wirtschaftsführer Alfred Escher die Entwicklung der Stadt. Der Eisenbahnbau, die Gründung von Banken und Versicherungen sowie Handelsbeziehungen nach Übersee förderten den Aufstieg Zürichs zur grössten schweizerischen Wirtschaftsmétropole. Um die

²⁷¹ Zur Geschichte des Kantons Zürich: siehe Flüehler 1997 sowie Craig 1988.

Jahrhundertwende zählte Zürich 121'000 (Mitte 1894) und um 1912 waren es bereits 200'000 Einwohner.

Mit dem Aufbau des Telefonnetzes, den ersten Tramlinien – seit 1882 fuhr das Rössliträm durch die Gassen, seit 1894 das erste elektrische Tram – und der Elektrifizierung der Strassenbeleuchtung katapultierte sich die Stadt endgültig in eine neue Zeit.

Auch städtebaulich hatte sich Zürich herausgeputzt: 1854 hatte mit dem Bau der Bahnhofstrasse über einem ausgefüllten Stadtgraben ein ambitioniertes städtebauliches Projekt begonnen. Prestigebauten in gründerzeitlichem Stil, luxuriöse Geschäfte der Uhren- und Seidenbranche begannen die 1,4 Kilometer lange Strasse zu säumen. Die Eröffnung des Zürcher Hauptbahnhofes erfolgte 1871, und der Paradeplatz mauserte sich zum Finanzzentrum, nachdem Alfred Escher 1873 an dieser Adresse das Gebäude der Kreditanstalt bauen liess. Die allgemeine Bautätigkeit war damit noch nicht beendet. Von 1882 bis 1887 wurde unter dem damaligen Stadttingenieur Arnold Bürkli entlang des Seeufers Land aufgeschüttet, um die durchgehenden Quai-Anlagen zu bauen, die das Seebecken von Wollishofen bis Zürichhorn mit einem Grüngürtel umschlossen. Die Uferanlagen mit Alleen und Wiesen mutierten zur Flaniermeile. Ihre Grosszügigkeit und Weitläufigkeit waren einzigartig in der Schweiz. Zu diesem Bild trugen auch die Luxusmiethäuser des Roten und Weissen Schlosses bei sowie die 1887 eröffneten Neubauten des eleganten Stadttheaters (heute Opernhaus) und 1895 der Tonhalle.²⁷² Die grösste und aufgrund des wirtschaftlichen Potenzials einflussreichste Stadt des Landes war auch kulturell im Aufbruch.

Bauschmuck und Denkmäler

Viele der neuen Gebäude wurden reich mit Bauschmuck versehen. Vor dem Hauptbahnhof und in den Parkanlagen wurden zum Gedenken der grossen Neuerer Denkmäler errichtet. Als Beispiel sei das 1899 vom Luzerner Hugo Siegwart (1865–1938) realisierte Pestalozzidenkmal in der Grünanlage vor dem Globus erwähnt.²⁷³ Ferner die 1889 errichtete, von Richard Kissling (1848–1919) geschaffene Bronzefigur Alfred Eschers. Die Statue steht auf einem hohen Sockel, der, mit Allegorien der Eisenbahnplanung und der Erziehung versehen, inmitten eines Brunnenbeckens aus Schwedengranit errichtet wurde. Das Zwinglimonument am Limmatquai wurde bereits 1885 gebührend eingeweiht.

Das Bürgertum war in dieser Zeit der grosse Auftraggeber der Bildhauer. Im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs suchte die Bourgeoisie nach Selbstbestätigung, indem sie ihrer Macht durch Prachtbauten ein offizielles Äusseres verlieh und ihre Selbstsicherheit zum Ausdruck brachte. Wettbewerbe wurden ausgeschrieben für die Realisierung von Bauplastik für die gründerzeitliche Architektur, von Denkmälern, Monumentalbrunnen, Statuen, Reliefs, Büsten oder Porträts. Die meist akademisch gebildeten Bildhauer richteten sich inhaltlich wie stilistisch nach den antiken Vorbildern oder realisierten realistische und detailreiche patriotische Szenen. Auf Distanz wirkende dekorative Figurengruppen gehörten genauso zum Repertoire wie Botschaften vermittelnde Denkmäler- und Friedhoffiguren. Was zählte, waren weniger Neuerfindungen als vielmehr eine solide Ausführung der Handwerkskunst. Dies gilt für das Gros der Bildhauer des 19. Jahrhunderts. Viele Plastiken blieben namenlos. So zum Beispiel auch diejenigen von Charles-François-Marie Iguel (1827–1897), der die

²⁷² Vgl. Treichler 2011, S. 113.

²⁷³ Vgl. RRB 1932 vom 21. September 1899 sowie RRB 2130 vom 24. Oktober 1899.

grossen Figurengruppen auf der Attika des von Alfred Escher initiierten Gebäudes der Schweizerischen Kreditanstalt nach einem Entwurf von Adolf Brunner ausführte.

Das Landesmuseum²⁷⁴

Als Bundesbern Mitte des 19. Jahrhunderts nach einem geeigneten Ort für das neu zu gründende Nationalmuseum Ausschau hielt, weckte dies in Zürich Ambitionen. Selbstbewusst hob der Regierungsrat in seinem «Bewerbungsschreiben» hervor, «Zürich mit seinen zahlreichen Bildungsanstalten, dem Polytechnikum, der Universität, der Kunstgewerbe-, der Gewerbe- und Seidenwebeschule, mit dem in verschiedenen Richtungen sehr entwickelten und auf seine Weiterbildung eifrig bedachten Gewerbestand wäre wohl diejenige schweizerische Stadt, in welcher ein Landesmuseum keineswegs bloss eine Raritätensammlung wäre, sondern durch die mannigfaltigste Anregung die bedeutendsten ideellen und materiellen Früchte tragen könnte. Da ferner die Sammlung der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, die historischen Kunstschatze der Stadtbibliothek, das Gewerbemuseum und eine grosse Anzahl hier befindlicher und zur Verfügung stehender Kunstgegenstände einen ansehnlichen Grundstock des schweizerischen Landesmuseums bilden würden,²⁷⁵ so habe sich der Stadtrat entschlossen, in den Wettbewerb, um den Sitz des Landesmuseums einzutreten ...».²⁷⁶ Man vergass nicht zu erwähnen, dass der Anstoss für ein Nationalmuseum 1883 vom Zürcher Nationalrat Salomon Vögelin ausgegangen sei. Die Regierung hob hervor, dass Zürich, abgesehen von grosszügigen finanziellen Leistungen für das Landesmuseum, «das grosszügige Parkareal zwischen Sihl und Limmat mit dem alten Baumbestand für den Bau des Museums zur Verfügung stellen würde, es sei dies das Gelände, das die Schweizer Bevölkerung bereits anlässlich der 1883 veranstalteten schweizerischen Landesausstellung kennenlernen konnte».²⁷⁷ Zürich hatte mit seiner Bewerbung und dem vom Stadtarchitekten Gustav Gull ausgearbeiteten Projekt «Märchenschloss», einem Pastiche-Bauwerk historistischer Architekturstile, Erfolg und gewann den Wettbewerb gegen andere Schweizer Städte. Das Museum wurde 1894–1897 hinter dem Hauptbahnhof gebaut und konnte 1898 eröffnet werden.²⁷⁸ Neben den erwähnten Sammlungen wurde auch die Waffensammlung, die bisher im Zeughaus untergebracht war, ins Landesmuseum gebracht. Ein Umstand, der 1897 zum geradezu legendären Freskenstreit führte.

Der Freskenstreit

Der im Zusammenhang mit dem Bau des Landesmuseums ausgeschriebene Kunst- und Bauwettbewerb für ein Wandgemälde im Waffensaal wurde 1897 von Ferdinand Hodler gewonnen. Hodlers symbolistische Darstellung einer Szene der Schlacht von Marignano löste in der Folge eine erbitterte Kunstdebatte aus. Die Interpretation der Fresken schied die Geister. Während die Traditionalisten, zu denen auch der Direktor des Landesmuseums Heinrich Angst zählte, in seinem Waffensaal gerne eine heroische Darstellung des Krieges gesehen hätten, applaudierten die Modernisten. Sie lobten die realitätsnahe, den Krieg als zerstörerische Kraft schildernde Darstellung. Die Auseinandersetzungen um die Fresken Ferdinand Hodlers waren ein wichtiger Katalysator für die

²⁷⁴ Zur Geschichte des Landesmuseums: siehe Durrer 1948.

²⁷⁵ Ein Inventar über Sammlungen, die es in Zürich und Winterthur gab, wurde erst auf Anfrage des Bundes zusammengestellt, als dieser im Zusammenhang mit dem Bau des Landesmuseums recherchierte und sich kundig machte, welche Sammlungen und Denkmäler in den Städten bereits vorhanden waren. Siehe dazu auch: Antrag des Regierungsrates an den Kantonsrat (Entwurf 29. Juli 1890).

²⁷⁶ Bundesbeschluss vom 27. Juni 1890, betreffend die Errichtung eines Landesmuseums.

²⁷⁷ RRB 2001 vom 3. Oktober 1891.

²⁷⁸ Die Kunstgewerbeschule, heute ZhdK, wurde im neuen Landesmuseum untergebracht.

Entwicklung der Kunst. Der Streit wirkte nachhaltig. Hodler konnte die Wandbilder mit dem Titel Rückzug der Eidgenossen von Marignano erst 1899/1900 ausführen.

Die Künstler organisieren sich neu

Die Querelen gaben den Künstlern mächtigen Schub, denn der Freskenstreit spaltete nicht nur das Publikum in zwei Lager, sondern auch die Künstlerschaft. Diese teilte sich in Traditionalisten und Modernisten. Letztere gründeten im Juli 1897 in sezeessionistischer Absicht die Künstlervereinigung Zürich.²⁷⁹ Es waren tatendurstige, meist in der neuen Kunstmetropole Paris ausgebildete Künstler,²⁸⁰ die sich gegen den vermeintlich verstockten Geist der alteingesessenen, 1787 gegründeten Künstlergesellschaft richteten. Die neue Vereinigung hatte sich zum Ziel gesetzt, «auf dem sterilen Boden Zürichs»²⁸¹ eine soziale und wirtschaftliche Besserstellung der Künstlerschaft zu erreichen.²⁸² Nachdem der erste Präsident Jakob Welti zurückgetreten war, übernahm das Gründungsmitglied Sigismund Righini das Präsidium. Er sollte sich mächtig für die Künstlerschaft einsetzen.²⁸³

Private Sammlerinnen und Sammler

In diesem Umfeld des Aufbruchs und der wirtschaftlichen Prosperität expandierte Zürich in alle Richtungen. Geschäftsleute manifestierten ihren Reichtum auch privat, indem sie prächtige Villen mit grosszügigen Eingangshallen und Empfangsräumen und eigenen Galerietrakten bauten. Mancher begann, eine qualitätsvolle Kunstsammlung aufzubauen. Vom 1824 geborenen Hans Konrad Hamberger-Huber war bereits die Rede. Eine bedeutende Sammlung hatte auch Fritz Meyer-Fierz (1847–1917).²⁸⁴ Dieser war wie Hamberger-Huber Tabakhändler. Es ist anzunehmen, dass sich die

²⁷⁹ Vgl. Gantner 2016.

²⁸⁰ Zu den Mitgliedern zählten: Sigismund Righini, Ferdinand Hodler, Fritz Boscovits, Jakob Welti, Albert Freytag, Gottlieb Kägi, Jakob Meier, Gustav Missbach, Otto Pliny, Albert Segenreich, Adolf Sulzberger, Balz Stäger. Später kommen hinzu: Hans Bachmann, Hedwig Burkhard, J.J. Graf. Rudolf Koller, Ernst Leuenberger, Ottilie Roederstein, Leonhard Steiner, Richard Kissling, Adolf Meyer, Gustav Siber und Otto Münch. Vgl. Gantner 2016.

²⁸¹ Righini, zit. nach Fries 1939.

²⁸² Zum Leitbild vgl. Gantner 2016.

²⁸³ Vgl. Koella 1993: Righinis berufsständisch-kooperatives Programm reichte weit über den Rahmen einer ortsbegrenzten Vereinigung hinaus. So war auch Ferdinand Hodler Mitglied der Zürcher Künstlervereinigung. Das Programm beeinflusste bald auch den von Frank Buchser 1865 gegründeten Schweizerischen Berufsverband der Bildenden Künstler GSMBA. Ab 1904 war Righini denn auch Präsident der Zürcher Sektion der GSMBA; von 1910 bis 1921 Zentralquästor und ab 1921 Zentralpräsident der GSMBA Schweiz. Righini war Mitglied der Ausstellungskommission der Zürcher Kunstgesellschaft (1899 bis 1908); war gewähltes Mitglied zahlreicher Jurys und Komitees Schweizerischer, kantonaler und eidgenössischer Ausstellungen. Ab 1910 im Vorstand und ab 1918 Präsident der Ausstellungskommission des Kunstvereins Zürich. Der Ämter noch nicht genug: Righini war ab 1915 Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission, seit 1923 deren Vizepräsident. In der Krisenzeit nach dem Ersten Weltkrieg beauftragt ihn der Bundesrat, die Einfuhr von Kunstwerken in die Schweiz zu überwachen. Dieses Amt übte er ehrenamtlich aus und dies von 1921 bis 1925 und von 1935 bis zu seinem Tod 1937. Bevor Righini jedoch zum Kulturpolitiker avancierte, war er ein erfolgreicher Maler. Es war die deutsch-schweizerische Malerin Ottilie Roederstein (1859–1937), die mit den Eltern Sigismund Righinis befreundet war und die den Eltern das Talent des jungen Kunstadepten bestätigte. Daraufhin schickte der Dekorationsmaler Francesco Righini (1837–1914) seinen Sohn nach Paris an die Académie Colarossi, wo er bis 1894 studierte. Angeregt durch die Vorbilder Claude Monet, Alfred Sisley, Camille Pissarro, Eduard Manet und Edgar Degas, entwickelte er einen eigenen markanten Malstil und war bald ein erfolgreicher Künstler, der zusammen mit der Avantgarde seiner Zeit – mit Giovanni Giacometti, Ferdinand Hodler, Cuno Amiet, Max Buri und Hans Emmenegger – ausstellte. Jung verheiratet mit der Schottin Constanze Macpherson (1871–1957) kehrte er 1895 nach Zürich zurück, um alsbald seine kulturpolitische Karriere zu starten. Der Kulturpolitiker stellte in der Folge seine Künstlerkarriere zurück und beschränkte sich im Verborgenen auf das Zeichnen mit Farbstiften. Eine Gattung, die er meisterhaft beherrschte.

²⁸⁴ Vgl. Gloor 1986, S. 133–134.

beiden kannten, vielleicht sogar gegenseitig in ihrer Leidenschaft für Kunst anstachelten. Während Hamberger-Huber vorwiegend Werke der traditionalistischen, lokalen Künstler sammelte, schulte der eine Generation jüngere Meyer-Fierz sein Auge während seiner Reisen in Holland. Dort erwarb er Bilder der damals internationales Ansehen genießenden Haager Schule.²⁸⁵ Hinzu kamen Bilder der stilistisch verwandten Schule von Barbizon.²⁸⁶ Mit der zunehmenden Bekanntheit und Akzeptanz der jüngeren Künstlergeneration in Zürich begann auch Meyer-Fierz sich für sie zu interessieren, so auch für Hodler, von dem er gleich mehrere Gemälde erwarb. Zudem kaufte Meyer-Fierz an der 1908 organisierten van-Gogh-Ausstellung im Zürcher Kunsthaus vier Gemälde dieses Künstlers.²⁸⁷

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts veränderte sich der Kunstgeschmack. Der deutsche Kunstsammler und Händler Gustav Henneberg (gest. 1918) brachte seine erste Sammlung mit Gemälden von Rudolf Koller und Arnold Böcklin 1903 in München auf die Auktion.²⁸⁸ Er baute sich eine neue Sammlung auf, bei der er sich vorwiegend auf zeitgenössische Kunst konzentrierte und dabei auch Werke von Schweizer Künstlern erwarb, unter denen sich zahlreiche «Studien und Entwürfe» von Ferdinand Hodler befanden.²⁸⁹

Ein anderer leidenschaftlicher Sammler in Zürich war der Eisenwarenhändler Richard Kisling (1862–1917), der, um die jungen Schweizer Künstler zu unterstützen, gleich ganze Werkgruppen erwarb. Für seine Sammlung, die jährlich um 300 bis 400 Werke wuchs, liess er sich von Karl Moser 1913 am Zürichberg eine grossartige Villa mit eigenem Galerieraum bauen.²⁹⁰

In Winterthur lässt sich Vergleichbares beobachten. Hier liess sich der passionierte Sammler französischer Kunst, Oskar Reinhart, eine Villa am Römerholz mit eigenen Galerieräumen für seine Sammlung bauen. Hedy und Arthur Hahnloser umgaben sich in ihren Wohnräumen in der Villa Flora in Winterthur, angeregt und beraten ab 1908 von Felix Vallotton (1865–1925), mit französischer Kunst, wobei sie den Fokus auf die Impressionisten und Postimpressionisten richteten. 1908 begann auch Richard Bühler, der Cousin der Hahnlosers und Präsident des Kunstvereins Winterthur, eine Sammlung aufzubauen.²⁹¹ Das wohlhabende Bürgertum erlaubte sich zunehmend die Frivolität, zu zeigen, dass es sich einen guten Lebensstandard leisten konnte. Während in Zürich das Kunsthaus 1910 gebaut wurde, eröffnete Winterthur 1916 ein eigenes Kunstmuseum.

Das Kunsthaus als Dreh- und Angelpunkt für Kunst

Die Entwicklung des kulturellen Lebens in Zürich erachtete man primär als die Sache privater Trägerschaften. Dies galt nicht nur für das Stadttheater (heute Opernhaus), sondern auch für die bildende Kunst. Es waren Private, die im 18. Jahrhundert die Initiative zu einer öffentlichen

²⁸⁵ Vgl. Gloor 1986, S. 133–134.

²⁸⁶ Vgl. Gloor 1986, S. 133–134.

²⁸⁷ Vgl. Gloor 1986, S. 133–134: Die gesamte Sammlung von Meyer-Fierz wurde 1914 in der Ausstellung «Aus Zürcher Privatsammlungen» im Kunsthaus Zürich präsentiert. 1926 wurden Werke aus der Sammlung in Amsterdam versteigert.

²⁸⁸ Vgl. Gloor 1986, S. 135–136: Unmittelbar in der Nähe des Paradeplatzes, an der Ecke Bahnhofstrasse/Börsenstrasse hatte der Seidenhändler und Kunstsammler Gustav Henneberg einen imposanten Hauptsitz. Im Erdgeschoss präsentierte er seine Kunstsammlung.

²⁸⁹ Gloor 1986, S. 135–136.

²⁹⁰ Vgl. Volkart 2008, S. 25: «Kislings leidenschaftliches Zusammentragen von Bildwerken aller Art war nicht etwa aus einer Familientradition heraus begründet, sondern entwickelte sich während seiner Tätigkeit in der Zürcher Kunstgesellschaft.»

²⁹¹ Vgl. Gloor 1986, S. 141–142: Die Sammlung wird der Wirtschaftskrise der Nachkriegsjahre zum Opfer fallen.

Kunstpflge ergriffen hatten. Sammler, Kunstliebhaber und professionell arbeitende Künstler trafen sich jeweils an Donnerstagen, um sich über Neuigkeiten in Politik, Wissenschaft und Kunst auszutauschen. Die «Donnerstagsgesellschaft»,²⁹² so genannt nach dem Tag ihres Treffens, kam erstmals um 1787 im Hause des Malers Heinrich Freudweiler zusammen. 1794 beschloss der Zirkel, eine Art künstlerisches Stammbuch zu führen, in welches jedes Mitglied eine eigene oder eine fremde Zeichnung einlegte. Diese Sammlung wuchs bis 1851 auf 16 Bände mit 837 Blättern und bildete den Grundstock der heutigen Sammlung des Zürcher Kunsthauses. Es schien an diesen Treffen eine angeregte Stimmung geherrscht zu haben: Einerseits setzten sich die Künstler ihre Werke gegenseitig zur Kritik vor. Andererseits suchte man nach dem Vorbild der Klassizisten nach einer verbindlichen Ästhetik, die das Leben verschönert, die Sinne verfeinert und moralisch erbaut.²⁹³

Als 1803 der «Donnerstagsgesellschaft» eine von privaten Kunstliebhabern zusammengetragene Sammlung von 70 Gipsabgüssen antiker Figuren übergeben wurde, sah sie die Zeit gekommen, an die Öffentlichkeit zu treten. Sie gründete einen Verein mit dem Namen «Künstler-Gesellschaft» und suchte nach einem Gebäude, wo sie die Gipse präsentieren konnte. Die Gesellschaft wurde fündig und kaufte 1812, finanziert durch Subskriptionen und mit Unterstützung des Stadtrats, ein Landhaus auf dem heutigen Universitätsareal. Im fortan als «Künstlergüetli» benannten Gebäude wurden die Statuen untergebracht. Da es im «Künstlergüetli» keinen Platz für Wechselausstellungen gab, wurde 1840 eine Kommission ernannt, die mit der Erbauung eines Kunstgebäudes beauftragt wurde. Der Plan war jedoch zu ehrgeizig, und so wurde 1846 (Eröffnung 1847) das bisherige Gebäude des Künstlergüetli nach dem Plan von Gustav Albert Wegmann durch einen neuen Galerietrakt erweitert. Doch auch im erweiterten Gebäude gab es keinen Platz für Wechselausstellungen. Erst 1895 fand man mit der alten Börse ein Ausstellungslokal. Da der Ausstellungsraum zu weit vom Künstlergüetli entfernt war und die Beleuchtung zu wünschen übrig liess, blieb die Situation unbefriedigend. So wurde 1896 die «Zürcher Kunstgesellschaft» gegründet mit dem Ziel, eine neue Lösung zu suchen. Noch am 30. April 1899 fiel eine Volksabstimmung für den Bau eines neuen Kunsthauses negativ aus,²⁹⁴ und es brauchte weitere zehn Jahre der Vorbereitung, bis 1910 das Kunsthaus am Heimplatz von Karl Moser errichtet werden konnte. Dass der Neubau schliesslich zustande kam, hatte nicht nur mit städteplanerischen Aspekten zu tun – das Gebäude des Künstlergüetli musste dem Neubau der Universität Zürich weichen, die 1914 eröffnet wurde –, sondern die Zürcher Kunstgesellschaft organisierte vielbeachtete Ausstellungen. Zu diesen zählte die 1898 erfolgreich durchgeführte Retrospektive mit Werken von Rudolf Koller zu dessen 70. Geburtstag. Ein weiteres wichtiges Kunstereignis war 1906 die Ausstellung mit Werken von Ferdinand Hodler. Die Ausstellung wurde zu einem überwältigenden Erfolg.²⁹⁵ Eine Retrospektive des im Vorjahr verstorbenen Wädenswiler Landschaftsmalers Johann Gottfried Steffan (1815–1905) war punkto Verkäufe sehr lukrativ.²⁹⁶ Die Zürcher Kunstgesellschaft schloss das Geschäftsjahr 1906 mit einer Gesamtverkaufssumme von über 100'000 Franken ab, was einen Verkaufsrekord bedeutete.²⁹⁷ Diese Erfolge, zu denen ein Kreis engagierter Herren beitrug, die im Vorstand und in den Kommissionen der Zürcher Kunstgesellschaft Einsitz hatten, beeindruckten. Ein Anliegen dieser Herren war auch die Förderung der jungen Zürcher

²⁹² Vgl. von Waldkirch 1984, S. 14ff.

²⁹³ Vgl. von Waldkirch 1984, S. 18.

²⁹⁴ Vgl. Becker 2002, S. 29.

²⁹⁵ Vgl. Gloor 1986, S. 136.

²⁹⁶ Vgl. Gloor 1986, S. 136.

²⁹⁷ Vgl. Gloor 1986, S. 136.

Kunst. Unter ihrer Führung entwickelte sich das Kunsthaus zum Dreh- und Angelpunkt für die bildende Kunst. Bald sollten diese Herren auch die wichtigsten Gesprächspartner der Zürcher Regierung sein.

Zu den einflussreichen Mitgliedern des Vorstands zählte von 1904 bis 1917 der bereits erwähnte Eisenwarenhändler Richard Kisling (1862–1917). Der leidenschaftliche Kunstsammler Kisling wurde 1909 zum Präsidenten gewählt. In seiner Amtszeit trug Kisling viel dazu bei, das Kunsthaus zu einer professionell agierenden, weithin beachteten Kunstvermittlungsstätte zu entwickeln.²⁹⁸ Wilhelm Wartmann (1882–1970) leitete als erster Direktor das Kunsthaus von 1909 bis 1949. Als aktiver und gut informierter Konservator förderte er die neuen Tendenzen. Er wollte zugänglich machen, was irgendwo künstlerisch ernsthaft erstrebt und geleistet wurde. Das Publikum sollte sich über die Erscheinungen der zeitgenössischen Kunst sein eigenes Urteil bilden.²⁹⁹ Als erster Direktor des Kunsthauses prägte Wartmann den Sammlungsaufbau des Hauses. Neben Schweizer Kunst mit Schwerpunkt auf der Malerei von Ferdinand Hodler sammelte er europäische Kunst. Sein Augenmerk lag auf Werkgruppen der expressionistischen Malerei. Weiter im Gremium sass der Kunstkritiker Hans Trog.³⁰⁰ Bevor er Feuilletonredaktor der «Neuen Zürcher Zeitung» wurde, verfasste er Artikel für die Zeitschrift «Die Schweiz», die erste unabhängige, illustrierte Kulturzeitschrift der Schweiz. Schliesslich sassen mit im Gremium die Künstler Sigismund Righini, Hermann Gattiker,³⁰¹ Fritz Boscovits, Wilhelm Hummel, Ernst Stiefel und Ernst Würtenberger,³⁰² alles ausgewiesene Malerkollegen, und mit Richard Kisling der prominenteste Bildhauer der Schweiz. Für die administrativen Aufgaben zeichneten die Herren Gottfried Schärtlin und F. Egli, zwei Kunstliebhaber, verantwortlich.

Nachdem in Zürich der Jahrhundertwende, ausgelöst durch den Freskenstreit, eine Zeit «erregten Debattierens und fiebernden Hoffens auf eine Neuentwicklung des bildkünstlerischen Lebens innerhalb dieser auf allen anderen Gebieten so regen Stadt»³⁰³ herrschte, hatte die bildende Kunst mit dem Kunsthaus Zürich und seinem aktiven Vorstand nun, analog zum Theater und der Musik mit dem Stadttheater und der Tonhalle, einen Kristallisationspunkt mit Ausstrahlungskraft. Die zunehmend erfolgreichen Künstlerinnen und Künstler hatten endlich ein würdiges Gebäude, in dem neben der Weltkunst auch ihre Werke ausgestellt werden konnten. Dem Publikum wurde ein abwechslungsreiches Programm geboten, das gelegentlich zu heftigen Auseinandersetzungen führte.³⁰⁴ Bald sollte sich auch eine Galerienszene entwickeln. 1911 eröffnete der Kunstsalon Wolfensberg seine Tore. Während die Galerie Neupert auf die Zürcher Künstler fokussierte, präsentierte die Galerie Tanner die ausländische Avantgarde. Die Galerie von Han Coray, spezialisiert auf die moderne Kunst, zeigte in ihren Räumen die Kunst der Dadaisten.³⁰⁵ Zürich entfaltete sich zu einer attraktiven Kunstmetropole. Die Sache der Kunst sollte nicht länger die Angelegenheit Privater bleiben. Deshalb wendete sich Sigismund Righini an den Zürcher Regierungsrat und regte an, auch die Regierung möge Kunstwerke erwerben.

²⁹⁸ Vgl. Volkart 2008.

²⁹⁹ Vgl. Ehrli 1981, S. 34.

³⁰⁰ Vgl. Volkart 1998, S. 73–80.

³⁰¹ Von 1899 bis 1909 in der Sammlungskommission und vom 1906 bis 1909 im Vorstand.

³⁰² Von 1905 bis 1915 in der Ausstellungskommission und von 1903 bis 1921 in der Sammlungskommission.

³⁰³ Fries 1939, S. 14.

³⁰⁴ Beispiele sind die 1912 präsentierte Ausstellung der «Der Moderne Bund», die Maler der jungen Schweizer Avantgarde zeigte. 1917 war es die Präsentation der Sammlung des Eisenwarenhändlers Richard Kisling, die abermals zu heftigen Reaktionen führte.

³⁰⁵ Vgl. S.N. 1966.

Das zweite Schreiben von Sigismund Righini an den Regierungsrat

Nachdem Righinis erstes Schreiben von der Regierung unbeantwortet blieb, gelangte Righini im März 1908 ein weiteres Mal an den Regierungsrat und erneuerte sein Ansinnen.³⁰⁶ Righini verwies in seinem Brief auf die kommende nationale Kunstausstellung, die in Basel stattfinden sollte, und argumentierte, dass es für die Zürcher Künstler eine grosse Motivation und dem Kanton Zürich zur Ehre gereiche, wenn der Regierungsrat Werke ankaufen würde. Righini erwähnte abermals das Beispiel Schaffhausen und verwies auf Bern, das ein Schwinger-Bild von Charles Alexandre Giron (1850–1914) von beträchtlichem Wert angekauft habe.³⁰⁷ Da der Kanton Zürich selber kein Museum betrieb, schlug Righini vor, die erworbenen Kunstwerke in den staatlichen Bildungsanstalten zu präsentieren oder als Leihgabe in den Galerien der Kunstgesellschaft zu deponieren.³⁰⁸

Die Regierung reagierte schliesslich positiv auf das zweite Schreiben. Sie hatte am 13. Juni 1908 entschieden, Fr. 1000.– aus dem freien Kredit des Regierungsrates für Ankäufe der bildenden Kunst zur Verfügung zu stellen. Sie beauftragte die GSMBA, geeignete Kunstwerke vorzuschlagen.³⁰⁹ Ebenso antwortete sie positiv auf Righinis Empfehlung, die erworbenen Kunstwerke entweder im Kunsthaus zu deponieren oder in den Innenräumen von Staatsgebäuden zu platzieren.³¹⁰ Als die GSMBA beziehungsweise Righini drei Aquarelle von Gottlieb Kägi (1856–1930) zum Erwerb vorschlug, akzeptierte die Regierung den Vorschlag und liess die Werke ankaufen. Righini hatte drei naturalistische Darstellungen von Zürcher Landschaften empfohlen. Auf dem einen Blatt ist ein Weg zu sehen, der durch eine topografisch flache, nicht näher bezeichnete Gegend führt (*Landschaft*, 1908, Ankauf 1908, Inv. Nr. 4). Auf den beiden anderen Aquarellen ist die Umgebung (*Im Gülditor bei Kloten*, o.J., Ankauf 1908, Inv. Nr. 39) und ein Landstrich an der Glatt dargestellt (*Landschaft an der Glatt*, o.J., Ankauf 1908, Inv. Nr. 9). Auf allen drei Kompositionen wird der Blick in die Tiefe geführt, wo man am Horizont zwischen Bäumen und Buschwerk die Dächer eines Dorfes sieht. Es sind ruhige, unaufgeregte Darstellungen. Sie führen die Beschaulichkeit einer weitläufigen, unverbauten Landschaft vor Augen. Die Motive sind charakteristisch für Kägi, der von 1888 bis 1907 Fachlehrer für Fayencen- und Aquarellmalerei sowie für perspektivisches Freihandzeichnen an der Kunstgewerbeschule in Zürich war.³¹¹ Sein Stil zeugt von der Präzision und Exaktheit einer ruhigen Hand, wie sie ein Maler ausgebildet hatte, der sich gewohnt war, auf zartes Porzellan zu malen. Seit 1905 malte Kägi hauptsächlich Schweizer Landschaften,³¹² die er regelmässig in nationalen und internationalen Ausstellungen präsentierte. Mit dem Ankauf der drei Aquarelle, jedes kostete zwischen Fr. 80.– und Fr. 100.–, war das Budget noch nicht erschöpft. Mit der Überweisung des Geldes an die GSMBA bemerkte der Protokollschreiber, dass der Rest jedoch erst zusammen mit der

³⁰⁶ Vgl. Righini [A] 1908.

³⁰⁷ Vgl. Righini [A] 1908.

³⁰⁸ Vgl. Kesser 2016: Righini adressierte weitere Schreiben an die Stadt Zürich, die er ebenfalls einlud, Geld für Kunstankäufe bereitzustellen. In seiner Sitzung am 21. Oktober 1908 beschloss der Stadtrat, eine Kommission einzusetzen, um zu prüfen, wie die Stadt Zürich die bildenden Künste fördern könne.

³⁰⁹ Vgl. RRB 1121 vom 13. Juni 1908.

³¹⁰ Vgl. RRB 1121 vom 13. Juni 1908.

³¹¹ Während seiner Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule in Zürich unterrichtete er unter anderen Anton Christoffel, Ernst Georg Rüegg und Rudolf Mülli.

³¹² 1901 erschienen im Verlag Rascher in Zürich die Serien: *Aquarelle aus dem Dorf* und *Durch Feld und Flur*.

für 1909 bewilligten Summe ausgegeben werden solle.³¹³ Righini bedankte sich umgehend für den eingegangenen Betrag.³¹⁴

Ein repräsentatives Gemälde für das Sitzungszimmer des Regierungsrates

1910 klopfte Righini erneut bei der Regierung an. Diesmal im Auftrag der Zürcher Kunstgesellschaft. Einmal mehr regte er an, die Regierung möge die Summe aus dem freien Kredit für Ankäufe anlässlich der Eröffnungsausstellung des neu erbauten Kunsthuses verwenden.³¹⁵ Die Regierung antwortete umgehend und teilte mit, dass sie plane, in der Eröffnungsausstellung ein Gemälde im Wert von Fr. 2000.– anzukaufen. Sie informierte den Vorstand der Kunstgesellschaft, dass eine Abordnung die Ausstellung besuchen würde, und ersuchte um Begleitung und Beratung bei der Auswahl. Der Vorstand der Kunstgesellschaft seinerseits bestimmte die beiden Maler Sigismund Righini und Wilhelm Hummel als Delegierte, die Magistraten durch die Ausstellung zu begleiten.³¹⁶ Als die Herren am Freitagmorgen, 13. Mai 1910, die Ausstellung besuchten, hatten sie einen klaren Auftrag. Sie sollten unter den Exponaten der Eröffnungsausstellung ein repräsentatives Gemälde für das Sitzungszimmer des Regierungsrates im Rathaus bestimmen.



Balz Stäger: *Abend am Hardturm*, 1910, Öl auf Leinwand, 105 x 165 cm, Inv. Nr. 2383.

Die Eröffnungsausstellung war als Schaufenster des schweizerischen Kunstschaflens konzipiert, wobei die in der Schweiz und im Ausland lebenden Zürcher Künstlerinnen und Künstler einen wichtigen Akzent setzten. Anfänglich sah das Konzept vor, auch eine Präsentation verstorbener Künstler zu integrieren. Da sich der Platz als zu knapp erwies, beschränkten sich die Kuratoren auf die

³¹³ Vgl. RRB 1992 vom 5. November 1909.

³¹⁴ Vgl. Righini [B] 1908.

³¹⁵ Vgl. ZKG [C] 1910: Vorstandsprotokoll vom 26. April 1910.

³¹⁶ Vgl. ZKG [D] 1910: Vorstandsprotokoll vom 12. Mai 1910 sowie das Schreiben des Zürcher Regierungsrates an den Vorstand der Zürcher Kunstgesellschaft vom 10. Mai 1910.

aktiv tätigen Künstlerinnen und Künstler und zeigten einzig Werke von Johann Heinrich Füssli und des eben verstorbenen Albert Anker (1831–1910).

Bei ihrem Rundgang durch die Eröffnungsausstellung fiel der Regierungsdelegation eine Winterlandschaft des in Rüschlikon wohnenden Malers Fritz Vitalis Widmann (1869–1937) auf, die sie für Fr. 600.– ankaufte. Über den Künstler wird noch zu berichten sein. Für das Sitzungszimmer, den eigentlichen Zweck ihres Besuches, schien der Delegation das Gemälde *Morgen bei Weesen*³¹⁷ von Balz (Balthasar) Stäger (1861–1937) zwar passend, doch die Herren zögerten zunächst mit einem Ankauf, da ihnen ein Werk mit einem für Zürich repräsentativen Sujet geeigneter schien. Sie behielten sich deshalb das Recht vor, sich zuerst im Atelier des Künstlers nach einem passenderen Motiv umzuschauen, bevor sie eine definitive Entscheidung treffen wollten. Bald darauf besuchte die Delegation den Malerfürsten, wo sie ein Gemälde mit der Darstellung des Hardturms sahen. Da das Format zu klein war für das Sitzungszimmer, beauftragten die Magistraten den Künstler, das Sujet *Abend am Hardturm* (1910, Ankauf 1911, Inv. Nr. 2383) in einem repräsentativen Massstab zu einem Aufpreis von Fr. 1000.– neu zu malen.³¹⁸ Als das Gemälde geliefert wurde, war der Regierungsrat sehr erfreut: «Stäger hat seine Aufgabe in aner kennenswerter Weise gelöst. Sein Gemälde <der Hardturm>³¹⁹ bildet einen wertvollen Schmuck des Sitzungszimmers des Regierungsrates und hat auch Wert als historisches Dokument.»³²⁰ Tatsächlich ist der Hardturm am Westufer der Limmat der letzte erhaltene mittelalterliche Profanbau der Stadt. Der Turm war Teil eines äusseren Verteidigungssystems, das als Letzi vom Friesenberg zur Limmat führte und einen alten Flussübergang sicherte.³²¹ Das Gemälde wurde nach seiner Fertigstellung im Sitzungszimmer des Regierungsrates platziert. In der Zeitschrift «Die Schweiz» wurde es im selben Jahr prominent abgebildet.³²²

Balz Stägers Gemälde waren dem damaligen Publikum wohl bekannt. In der kulturellen Zeitschrift «Die Schweiz» waren andere Bilder bereits früher abgebildet worden. 1904 erschien in derselben Zeitschrift ein von Ernst Buss geschriebenes Porträt des Künstlers, das mit zwölf Bildern vorwiegend aus der Zürcher Gegend illustriert war. Buss stellte Stäger vor als einer jener Schweizer Künstler, «denen die Schönheit ihres Vaterlandes ins Herz geleuchtet hat».³²³ Er rühmte Stägers Malerei in höchsten Tönen: «Seine Motive sind grösstenteils schweizerischen See- und Flussgegenden entnommen, dem reizvollen Walensee, dessen wechselnde Stimmungen er in Dutzenden von grösseren und kleineren Studien festgehalten hat, dem Klöntaler-, dem Zürich-, dem Katzenssee, den Ufern der Linth, beziehungsweise der Limmat u.s.w. Bald sind es reizende kleine Veduten, bald grosse, durch Sturm- und Gewitterstimmungen oder schlagende Lichte effekte, was er zur Darstellung bringt; immer aber verrät schon die Wahl des Stoffes den geweihten Blick des Künstlers, der in jeder Gegend die, malerischsten Motive zu entdecken und allem, was sich ihm darbietet, die schönste, die lieblichste, die eindrucksvollste Seite abzugewinnen weiss und ebenso zeugt die Darstellung von der

³¹⁷ Im selben Jahr wurde dem Regierungsrat das Bild *Feldweg am Walensee bei Amden* (1897, Inv. Ankauf 1910, Nr. 270) von Prof. Dr. Adolf Tobler geschenkt. Vgl. RRB 1313 vom 28. Juli 1910.

³¹⁸ Vgl. RRB 1248 vom 6. Juli 1911.

³¹⁹ Das Bild ist unter dem Titel *Abend am Hardturm* (1911, Ankauf 1911, Inv. Nr. 2383) im Inventar verzeichnet.

³²⁰ RRB 1248 vom 6. Juli 1911.

³²¹ Vgl. Fierz 1973, S. 67.

³²² Vgl. Zürcher Kunstverein 1910, S. 43: Auch die Stadt Zürich unterstützte den Zürcher Kunstverein und erwarb das im Katalog abgebildete Ölgemälde *Frauenkopf*, 1910, von Ferdinand Hodler.

³²³ Buss 1904, S. 47ff.

geweihten Künstlerhand, die keine blossen Kopien der Natur, sondern bei aller landschaftlichen Treue tief empfundene Gemälde voll Stimmung und poetischen Duftes schafft.»³²⁴

Nachdem Rudolf Koller (1828–1905), Johann Gottfried Steffan (1815–1905) und Johann Adolf Stäbli (1842–1901) gestorben waren, gewann Balz Stäger als Landschaftsmaler die Publikumsgunst. Er pflegte wie Koller, Steffan und Stäbli die Tradition der akademischen Malerei. Auch beherrschte er das grosse Format und verstand es treffend, Landschaften von grosser Dramatik zu malen. Stäger fokussierte auf zwei Typen von Stimmungsbildern. Die erste Kategorie zeigt schroffe Landschaften, die durch eine düstere Gewitterstimmung ins Wilde und Gewaltige gesteigert werden. Die andere Kategorie sind Darstellungen mit Landschaften, die die Natur in warmes, freundliches Sonnenlicht taucht. Zu diesem Typus zählte das Gemälde *Abend am Hardturm*, welches das mittelalterliche Gebäude, zum Teil von einer Gruppe hoher Bäume verdeckt, am Ufer der im goldenen Abendlicht gemächlich fliessenden Gewässer der Limmat zeigt.

Stäger erreichte auf Dauer nie den Bekanntheitsgrad seiner Lehrmeister, obwohl er grosse Erfolge vorzuweisen hatte und seine Bilder an der schweizerischen Turnusausstellung³²⁵ zu sehen waren. Dort hatte 1894 schon die Kunstkommission der Eidgenossenschaft das Bild *Herbststurm am Walensee* erworben.³²⁶ Dass er auf Dauer weniger bekannt wurde als seine Berufskollegen, mag mit seiner Krankheit zu tun gehabt haben. Stäger war an den Rollstuhl gefesselt. Er zog sich früh aus dem Ausstellungsbetrieb zurück und empfing seine Kunden in seinem Atelier an der Voltastrasse 26, das er 1906 bezog. Wie er einst selber bemerkte, konnte er sich den Rückzug leisten, da er sich einen treuen Kundenkreis aufgebaut hatte und seine Werke geschätzt und gekauft wurden.³²⁷ Stäger zelebrierte sich erfolgreich als Malerfürst.

Die ersten staatlichen Ankäufe

Beharrlich hatte Righini die Zürcher Regierung angeschrieben und sie ersucht, sie möge einen Betrag für Kunstankäufe in die Jahresrechnung aufnehmen. Und wiederholt hat die Regierung geantwortet, dass bei den gesteigerten Anforderungen, die an das Budget gestellt würden, zunächst nicht daran zu denken sei, neue erhebliche Ausgaben, die nicht dringlicher Natur seien, in das Budget aufzunehmen.³²⁸ Trotzdem hatte Righini erreicht, dass der Regierungsrat sich bereit erklärte, Fr. 1000.– aus dem freien Kredit für den Erwerb von Kunstwerken zu reservieren. Die Summe war jedoch kein fester Budgetposten. Der Betrag musste jährlich neu bestätigt werden. In manchen Jahren legte die Regierung die Summe mit jener des kommenden Jahres zusammen und erwarb nur jedes zweite Jahr Kunstwerke.

Der Betrag reichte in der Regel für den Ankauf von zwei bis drei Kunstobjekten. Für das Bild von Balz Stäger war der Regierungsrat bereit gewesen, einen Aufpreis zu bezahlen. So verblieben 1911 noch Fr. 500.–. Mit dieser Summe erwarb er zwei weitere Bilder, die im Kunsthaus ausgestellt waren. Es handelte sich um das Landschaftsbild *Die Klusburg* (1911, Ankauf 1911, Inv. Nr. 67) von Johannes

³²⁴ Buss 1904, S. 47ff.

³²⁵ Erstmals 1882 nach Beendigung seiner Ausbildung in München bei Gottfried Steffan.

³²⁶ Vgl. Buss 1937.

³²⁷ «Meine Bilder fanden neben einer recht wohlwollenden Kritik auch gleich ihre Liebhaber; ebenso waren die folgenden Jahre durch Ankäufe von Kunstvereinen oder Privaten für mich immer recht erfolgreich.» Balz Stäger, zit. nach Buss, 1937.

³²⁸ Vgl. RRB 2026 vom 9. November 1911.

Weber (1871–1949), «der in Zürich bereits einen Namen hatte»,³²⁹ sowie *Vorfrühling am Bach* (o.J., Ankauf 1911, Inv. Nr. 68) des «am Beginn seiner Malerlaufbahn»³³⁰ stehenden Heinrich Baur (1862–1936) aus Birmensdorf. Beide Bilder erachtete der Regierungsrat als «preiswürdig»,³³¹ wie er im Protokoll festhielt. Diese Zeilen in den Aufzeichnungen machen deutlich, dass die Regierung nicht beliebig ankaufte. Sie wählte die Kunstwerke mit Bedacht und demonstrierte mit dieser Haltung ein pragmatisches Vorgehen. Man wollte einen kulturellen Gegenwert für das Geld. Die Regierung war sich darüber im Klaren, dass nur mit der sorgfältigen Auswahl und mit qualitativ hochstehenden Werken der Ankauf sowohl dem Staat wie auch der Künstlerin und dem Künstler Anerkennung bringt.

Fazit

Fast ausnahmslos wurden die ersten Ölgemälde von den im Kanton Zürich lebenden Künstlern, die ihre Werke in den von Righini herbeigeführten GSMBA-Ausstellungen des Kunsthhauses präsentierten, angekauft. Die Magistraten wurden von den engagierten Malern Sigismund Righini und Wilhelm Hummel beraten. Diese wurden jeweils vom Vorstand der Kunstgesellschaft für diese Aufgabe delegiert. Beide Maler waren Befürworter der neuen, von Frankreich inspirierten, koloristischen Malerei. Schon früh fand so neben der in der Schweiz weit verbreiteten brauntonigen, von der deutschen Schule geprägten Malerei (Stäger) eine in hellen, satten Farben gehaltene Bildkunst den Weg in die Sammlung. Diese Bilder stammen von Künstlern, die sich von den in Frankreich aktuellen Strömungen des Fauvismus und Impressionismus oder von grossen Vorbildern wie Vincent van Gogh anregen liessen und entsprechende stilistische Elemente in ihre Malerei aufgenommen hatten. Die ersten Erwerbungen machen deutlich, dass die Regierung von Anfang an bestrebt war, eine auf Vielfalt angelegte, qualitätvolle und auf aktuelle Malerei bezogene Sammlung aufzubauen.

Exkurs: Die Schweizer Kantone als Kunstförderer

Zusammen mit Schaffhausen und Bern zählte Zürich zu den ersten Kantonen, die mit staatlichen Geldern Kunst in Form von Werkankäufen förderten.³³² Jedenfalls war Righini beflügelt von der Zusage der Zürcher Regierung vom 27. Juni 1908, ein Kunstwerk zu erwerben. Sofort informierte er am 29. Juni 1908 den Zentralpräsidenten der Schweizerischen Kunstkommission und Direktor der Ecole des Beaux-Arts in Genf, Albert Henri Louis Silvestre (1869–1954), über diesen Erfolg und meinte erfreut: «Mit diesem Beschluss tritt der Kanton Zürich den wenigen eidg. Ständen bei, welche von Staats wegen der Pflege der Kunst ihre Fürsorge zu teil werden lassen.»³³³ Er teilte Silvestre ferner seine Absicht mit, dass er im Namen der Zürcher Sektion der GSMBA, deren Präsident er seit 1904

³²⁹ Vgl. RRB 2026 vom 9. November 1911; Weber war von 1917 bis 1937 Zeichenlehrer an der kantonalen Oberrealschule in Zürich. Maler zahlreicher Porträts von Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und Landschaften. Er wird Mitte der 1930er Jahre im Zusammenhang mit dem Aufbau der Ahnengalerie konsultiert und wird beauftragt, das Porträt von Regierungsrat Dr. Karl Hafner zu malen.

³³⁰ Vgl. RRB 2026 vom 9. November 1911; Baur war Holzschneider und Maler von Schweizer Landschaften.

³³¹ Vgl. RRB 2026 vom 9. November 1911.

³³² Vgl. Loosli 2008, S. 62–71: Loosli stellt in seinem Text *Der Gironhandel* dar, dass der Berner Grosse Rat bereit war, für das Gemälde *Die Schwinger* Fr. 60'000.— zu bezahlen. Da es sich für die damaligen Verhältnisse um eine enorme Summe handelte, sollten zwei Gemälde von Ferdinand Hodler, die die Berner Regierung bereits früher erworben hatte und die im Kunstmuseum Bern deponiert waren, verkauft werden. Da Hodler zu diesem Zeitpunkt (1907) bereits grosse Bekanntheit erlangt hatte und der Protest heftig war, sah die Berner Regierung vom Verkauf ab und nahm stattdessen einen Kredit auf.

³³³ Righini [C] 1908.

war, an der nächsten Generalversammlung beantragen werde, dass sämtliche Sektionen, in deren Kantone noch kein staatlicher Kunstkredit geschaffen worden sei, diese bei den betreffenden Regierungen um Bewilligung eines solchen nachsuchen sollen.³³⁴

Um seine Kollegen zu motivieren, verfasste Righini zudem Berichte für das Zentralorgan der GSMBA, «Schweizer Kunst», in denen er seine Erfahrungen mit der Zürcher Regierung sowie mit der Stadt Zürich – Righini hatte 1908 auch dem Zürcher Stadtrat einen Antrag zukommen lassen³³⁵ –, kommunizierte. Nachdem diese Berichte jedoch nicht publiziert worden waren, reklamierte Righini am 15. März 1909 beim neu gewählten Zentralpräsidenten der GSMBA, Ferdinand Hodler.³³⁶ Er monierte, dass der Redaktor der «Schweizer Kunst», Albert Loosli (1877–1959), seinen Anträgen nicht Folge leiste und seinen Bericht nicht abdrucke.³³⁷ Der Bericht war aber anscheinend nicht bei Loosli, sondern auf Hodlers Pult gelandet. Jedenfalls antwortete dieser umgehend wenige Tage später per Postkarte und versicherte Righini, dass der Bericht in der nächsten Ausgabe der Zeitschrift erscheinen werde.³³⁸ Was tatsächlich auch geschah.

Righini konnte mit seiner Initiative kaum grosse Aktivitäten bei den anderen Kantonsregierungen auslösen, denn die meisten Kantone haben erst zu einem späteren Zeitpunkt Mittel für den Erwerb von Kunstwerken einheimischer Künstlerinnen und Künstler und so zum Aufbau einer eigenen öffentlichen Kunstsammlung zur Verfügung gestellt. Während in der Stadt Basel 1919 der Staatliche Kunstkredit geschaffen wurde,³³⁹ gibt beispielsweise der Kanton Solothurn an, dass er seit 1926 Kunstwerke erwerbe.³⁴⁰ Drei Jahre später, am 13. Mai 1929, vereinbarten der Kanton Graubünden, der Stadtrat von Chur und der Bündner Kunstverein in Chur die Stiftung «Bündner Kunstsammlung» (BKS) zu errichten.³⁴¹ Der Kanton St. Gallen begann 1940 eine Kunstsammlung aufzubauen.³⁴² Der Kanton Thurgau ab 1942³⁴³ und der Kanton Genf ab 1949.³⁴⁴

³³⁴ Vgl. Righini [C] 1908.

³³⁵ Vgl. Righini 1909.

³³⁶ Hodler war seit Juli 1908 Zentralpräsident der GSMBA. Vgl. Loosli 2008, S. 137.

³³⁷ Vgl. Righini 1909.

³³⁸ Vgl. Hodler 1909.

³³⁹ Vgl. Heller/Windhöfel 1981, S. 62.

³⁴⁰ Vgl. anonym 1926.

³⁴¹ Vgl. anonym 1929.

³⁴² Vgl. anonym 1940.

³⁴³ Vgl. anonym 1942.

³⁴⁴ Vgl. anonym 1949.

5. Der Erste Weltkrieg und die Folgen

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs war ein Schock. Er bewirkte, dass viele Künstlerinnen und Künstler ihren Aufenthalt und ihre Ausbildung im Ausland abbrechen und in die Schweiz zurückkehren mussten. Sie kamen einerseits aus Sicherheitsgründen in die Schweiz zurück und andererseits in der Zuversicht, sich hier ein Einkommen erwirtschaften zu können, um die eigene Existenz und jene der Familie zu sichern. Zürich hatte sich seit der Jahrhundertwende zu einer attraktiven Kulturmétropole entwickelt. Neben dem Kunsthaus Zürich, wo sich Sigismund Righini für die Zürcher Künstler einsetzte und der Kunsthauusdirektor Wilhelm Wartmann die neuesten künstlerischen Tendenzen in attraktiven Ausstellungen präsentierte, hatten sich zahlreiche Galerien niedergelassen. In Winterthur war das Kunstmuseum im Bau und sollte seine Tore 1916 eröffnen. Das Sammeln von Kunst war en vogue. Eine rege Bautätigkeit gab vielen Zuversicht, in Wettbewerben erfolgreich zu sein.

Die Rückkehrerinnen und Rückkehrer

Zu den Rückkehrern zählte der in Frankreich Erfolge feiernde Henry Wabel (1889–1981) oder auch Eduard Gubler (1891–1971), der ältere Bruder von Ernst und Max Gubler, der seinen Studienaufenthalt in Holland abbrechen musste.³⁴⁵

Eduard Gubler

Eduard Gubler hatte zusammen mit dem Dichter Karl Stamm (1890–1919) und seinem Malerkollegen Adolf Holzmann (1890–1968) eine Studienreise nach Holland unternommen.³⁴⁶ Nachdem sie das Rijksmuseum in Amsterdam besucht hatten, fuhren sie in die 80 Kilometer von der niederländischen Hauptstadt entfernte Gegend von Den Helder an der nördlichsten Spitze Hollands. In dieser Region gibt es lange Sandstrände, Dünen, prächtige Weiden und Wälder. Die topfebene Landschaft und der freie Blick aufs Meer und auf den Horizont, wo das Meer in den Himmel übergeht, hatten Gubler beeindruckt. Es entstanden etwa zehn Gemälde mit diesem Sujet.³⁴⁷ Dort malte der 23-Jährige auch den 22 x 26,5 cm grossen Karton *Nordsee* (1914, Ankauf 1914, Inv. Nr. 107). Das kleine Format war kein Hindernis, dem Erleben dieser Weite und Offenheit und dem von der Nordsee geprägten, stürmischen Wetter Ausdruck zu verleihen. Gubler hat den Horizont tief angesetzt, so dass die Grenzenlosigkeit des Himmels deutlich wird. Die einsame Möwe am Himmel, das Schiff auf hoher See suggerieren eine unendliche Weite. Das aufgewühlte Meer ist dunkelgrün, beinahe schwarz. In seinem Wasser spiegelt sich die Farbe des wolkenverhangenen Himmels. Das in einem tonigen Impressionismus gehaltene Bild kostete Fr. 250.–. Das Geld wird dem jungen Maler willkommen gewesen sein, als er das Gemälde anlässlich der Dezember-Ausstellung im Kunsthaus verkaufen konnte. Es sollte das einzige Bild dieses Künstlers in der Sammlung des Kantons bleiben.

³⁴⁵ Zu Eduard Gubler vgl. Fässler 1999: Eduard Gubler ist der älteste der drei Brüder. Sie alle werden Künstler: der Zweitälteste, Ernst Gubler (1895–1958), wird Bildhauer und Maler und unterrichtet an der Kunstgewerbeschule in Zürich. Er hatte prägenden Einfluss auf die jüngere Künstlergeneration. Der Jüngste, Max Gubler (1898–1973), wird Maler und gilt als einer der bedeutendsten Zürcher Expressionisten.

³⁴⁶ Eduard Gubler hatte von April 1913 bis März 1914 die Kunstgewerbeschule in München besucht. Ab 1914 bis 1916 war er an der Akademie in München eingeschrieben. Während der Sommermonate reiste er nach Holland. Wegen des Kriegausbruchs mussten sie die Reise abbrechen und in die Schweiz zurückkehren. Gubler besuchte ab 1915 wieder die Akademie in München, wo er unter anderen Schüler des mit Karl Stauffer-Bern (1857–1891) befreundeten Peter Halm (1857–1923) wurde.

³⁴⁷ Vgl. Fässler 1999, S. 20.

Fredy Hopf

Ein anderer Rückkehrer war Fredy Hopf (1875–1943). Er lebte in Paris, wo er als Modezeichner tätig war. Während seiner Pariser Zeit entdeckte er in der Galerie Durand Ruel die Malerei von Claude Monet. Sie beeindruckte den Maler nachhaltig. Das Vorbild hinterliess Spuren in seinen Werken. So auch in dem Bild *Zürichhorn* (1915, Ankauf 1915, Inv. Nr. 166). Um das Bild zu malen, hatte sich der Künstler so positioniert, dass er einen direkten Blick auf die Landzunge mit dem alten Baumbestand hatte. Er malte mit trockenem Pinsel. Mit schraffierenden und getupften Bewegungen gestaltete er die von der Luftperspektive bläulich gefärbten, mächtigen Baumkronen und deren Spiegelbild im klaren Wasser des Zürichsees. Die Bäume, unter denen er stand, setzte er als Repoussoir ein. Ein Stück des leicht bedeckten Himmels bleibt frei und suggeriert Weite. Während seines Zürcher Aufenthaltes verdiente Hopf seinen Lebensunterhalt mit dem Malen von Landschaftsbildern. Hopf war Mitglied der GSMBA. Als Mitglied hatte er das Recht, in der jährlichen Ausstellung im Kunsthhaus Zürich auszustellen. 1915 präsentierte er das kleinformatige Bild mit der Parklandschaft am Zürichhorn. Das kleine Gemälde von Fredy Hopf gelangte noch im selben Jahr in die Kunstsammlung. Man hatte es wohl wegen seines Motivs ausgewählt. Von Hopf wurde nie ein weiteres Bild angekauft.

Hingegen ist Hopfs Gemälde nicht das einzige Gemälde in der Sammlung mit diesem Sujet. Rudolf Koller, der sein Atelier am Rande des Zürichhorns eingerichtet hatte, war ebenfalls beeindruckt gewesen von dem mächtigen alten Baumbestand. Er hatte die Bäume verschiedentlich gemalt. Oft auch als Kulisse für seine Kuhdarstellungen. Eine Abendstimmung *Sonnenuntergang am Zürichhorn* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 90), bei der die rotglühende Sonne zwischen den Zweigen der dunkel gemalten Bäume leuchtet und auf der ausnahmsweise keine Tiere, sondern eine Frau, die kaum auf dem Bild sichtbar ein Bündel Holz schultert, zu sehen sind, wurde für die Sammlung angekauft. Koller hatte sich lange erbittert gegen die Umgestaltung der Landzunge gewehrt. Er befürchtete, dass die Idylle am Stadtrand zerstört würde. Die grosszügige Parklandschaft, die vom Seefeld bis ins Zürichhorn führt, wurde schliesslich doch umgestaltet. 1887 entwarfen die Landschaftsarchitekten Otto Froebel und Evariste Mertens die neue Parkanlage. Den alten Baumbestand integrierten sie in die neue Landschaftsgestaltung, so dass die Bäume bis heute erhalten blieben. Die Grünanlage war schon damals sehr beliebt und wurde stark frequentiert. Sie diente immer wieder der Erholung, Geselligkeit und Belustigung sowie verschiedenen Malern als beliebtes Sujet.

Emigrantinnen und Emigranten in Zürich

Zu jenen, die ebenfalls in die Schweiz zurückkehrten, zählten Otto Morach, Oscar Lüthy und Augusto Giacometti, der nach 13 Jahren seine Zelte in Florenz abbrechen musste und nach Zürich kam.³⁴⁸ Ebenso kehrten zurück die Wegbereiterin der konstruktiven Kunst, Sophie Taeuber-Arp, sowie der Hauptvertreter der organischen Kunst und Mitbegründer von Dada, Hans Arp, den sie 1922 heiratete. Wie sie suchten zahlreiche Emigrantinnen und Emigranten Zuflucht in Zürich. Sie entwickelten vielfältige Initiativen, mit denen sie das Zeitgeschehen kritisch hinterfragten.

³⁴⁸ Augusto Giacometti hielt sich in Florenz auf. Nach dem Kriegseintritt Italiens kehrte er 1915 in die Schweiz zurück.

Die Gründung von Dada

Eine dieser Initiativen war die Gründung des Cabaret Voltaire am 5. Februar 1916 in der Holländischen Meierei an der Spiegelgasse 1 durch Hugo Ball, Emmy Hennings und Hans Arp. Das Cabaret entwickelte sich rasch zum Sammelbecken deutscher, französischer und russischer Pazifistinnen, Kriegsgegner und Weltbürgerinnen. Zum Dada-Kreis zählten bald auch die Brüder Janco, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck oder Francis Picabia. Gemeinsam traten sie im Cabaret Voltaire, im Zunfthaus zur Meise, zur Waage und im Restaurant Kaufleuten auf. Sie trugen an Soiréen Gedichte und Manifeste vor, in denen gegen Gewalt und Zerstörung protestiert wurde. Mit Lautgedichten und stammelnder Sprache, mit neuartiger, an keine Muster gebundene Körpersprache suchten sie dem Entsetzen vor den Greueln Ausdruck zu geben. Sie erprobten umwälzende Bildschöpfungen. Durch nicht bildliche Materialien und Montageverfahren erweiterten sie die künstlerischen Begriffe und Methoden. Die Druckerzeugnisse wurden mit unkonventioneller Typografie vom klassischen Satz befreit. Der Dadaismus entwickelte sich rasch zu einer der inspiriertesten Bewegungen der Avantgarde. Er dehnte sich in unterschiedlichsten Spielarten nach Paris, Berlin, Köln, Hamburg und nach New York oder Tokio aus. Doch während sich die Dada-Bewegung weltumspannend ausbreitete, fand sie in Zürich 1919 bereits ihr Ende. Bei der Abschlussveranstaltung, die im Restaurant Kaufleuten stattfand, sollen 2500 Besucherinnen und Besucher gezählt worden sein. Nimmt man diese Zahl zum Massstab, so war der Dadaismus auch im nüchternen Zürich sensationell erfolgreich. Das kulturelle Paralleldasein der nach Zürich geflüchteten Intelligenzija und ihre anarchischen Anlässe wurden wahrgenommen. Evelyne Hasler hebt in ihrem Buch hervor, dass die Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft in Frack und Zylinder die Dada-Veranstaltungen rege besuchten.³⁴⁹

Doch dabei blieb es. Mit wenigen Ausnahmen – Sophie Taeuber-Arp, Augusto Giacometti³⁵⁰, Alice Bailly, Otto Morach, Oscar Lüthy, Friedrich von Tschanner, Friedrich Glauser sowie des Gründers der gleichnamigen Schule für Ausdruckstanz Rudolf von Laban oder der Tänzerin Suzanne Perrottet – hielten sich die meisten Künstlerinnen und Künstler auf Distanz, während die städtischen und kantonalen Behörden die Anlässe kritisch beäugten. Unterstützung seitens der Behörden erhielten die Dadaisten nicht.

Wenn die Kunstsammlung die Dada-Bewegung heute trotzdem mit einigen Collagen und Tuschezeichnungen von Hans Arp (1886–1966), Tristan Tzara (1896–1963) und Jean Crotti (1878–1958) dokumentieren kann, dann weil das Kunsthaus Zürich die Dada-Bewegung anlässlich ihres 50-jährigen Bestehens 1966 mit einer von Felix A. Baumann kuratierten Ausstellung feierte. Das Kunsthaus Zürich beschloss in der Folge, eine Dada-Sammlung aufzubauen.³⁵¹ Der Regierungsrat unterstützte das Kunsthaus bei diesem Projekt und erwarb 1979 und 1980 Arbeiten der erwähnten Künstler.³⁵² Die Arbeiten sind als Dauerleihgaben im Kunsthaus deponiert. Werke von Friedrich

³⁴⁹ Vgl. Hasler 2010.

³⁵⁰ Vgl. Frehner 2015, S. 9–15: Augusto Giacometti soll mit den Dadaisten von Tür zu Tür mitgelaufen sein, um den Besucherinnen und Besuchern in den Restaurants ein Dada Dada entgegenzurufen. Ferner nahm Giacometti an der 8. Dada-Soirée vom 9. April 1919 im Saal des Restaurants Kaufleuten in Zürich teil. Dies soll ein Akt der Solidarität gewesen sein. Zusammen mit Alice Bailly hatte er ein dekoriertes Goldblatt-Transparent gefertigt, mit dem sie Tristan Tzara huldigten.

³⁵¹ Vgl. Baumann/Magnaguagno 1994, S. 5–6.

³⁵² RRB vom 24. September 1980.

Glauser sowie von Otto Morach wurden ebenfalls zu einem späteren Zeitpunkt erworben, als diese sich von Dada allerdings längst wieder abgewendet hatten.

Hans Arp

Von Hans Arp wurden drei Werke erworben. Hans Arp hatte schon früh «das Pathos der offiziellen Kultur abgelehnt»³⁵³ und Kontakt zu progressiv Denkenden gesucht. Diese hatte er bereits während seiner Ausbildung an der Académie Julian in Paris getroffen, wo er 1907 dank der Vermittlung von Henry van de Velde in der Pariser Galerie Bernheim Jeune mit Henri Matisse, Paul Signac und Kees van Dongen ausstellen konnte.³⁵⁴ Als seine Familie das Elsass verliess und nach Weggis am Vierwaldstättersee zog, schloss er sich, wie oben dargestellt, mit den ebenfalls in Weggis wohnhaften Oscar Lüthy und Walter Helbing zum Modernen Bund zusammen und zeigte seine Werke in den von ihnen organisierten Ausstellungen. In Luzern wurden seine Pinselzeichnungen von der Kritik als Karikaturen verhöhnt.³⁵⁵ Doch Arp liess sich nicht beirren und setzte seinen Weg in Richtung ungegenständliche Kunst unverdrossen fort. Vorerst jedoch in Deutschland, nachdem ihn die geistige Enge in der Schweiz vertrieben hatte. Um der deutschen Mobilmachung zu entgehen, lebte er nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs kurzzeitig in Paris, bis er abermals in die Schweiz zurückkehrte. Bereits in Paris entstehen 1914 seine vom synthetischen Kubismus beeinflussten Klebebilder aus heterogenen Materialien.³⁵⁶ Das Prinzip der Collage und der Montage wird neben organischen und biomorphen Stilelementen charakteristisch für Arps Formensprache. Zur Zeit der Gründung des Cabaret Voltaire, beziehungsweise kurz danach, entstehen die drei Arbeiten auf Papier, die sich heute im Besitz des Kantons Zürich befinden. *Die Wolkenpumpe* (1920, Ankauf 1980, Inv. Nr. 1800_22) entstand im Zusammenhang mit den gleichnamigen Gedichten, «welche Traumwolken aus dem bodenlosen Himmel, aus der bodenlosen Höhe, aus der bodenlosen Tiefe, also aus sich selbst pumpt», die Arp erstmals im März 1917 vorgetragen hatte und die er in illustrierten Publikationen veröffentlichte.³⁵⁷ Sowohl die Tuschezeichnung *Wolkenpumpe* wie *Le Passage du Transatlantique* (1921, Ankauf 1980, Inv. Nr. 1800_23) zeigen ruhende, sich schliessende und nach innen weisende Formen auf.³⁵⁸ In den beiden Zeichnungen sind die organischen und kommaartigen Formelemente auszumachen, die in vielen Reliefs von Arp anzutreffen sind. Ganz anders *Das i Bild* (1920, Ankauf 1980, Inv. Nr. 1979_71), das in einer geometrischen Formensprache und in zurückhaltender Farbigkeit gehalten ist. Der neben den Rechtecken montierte Buchstabe «i» entstammt einer gängigen Typografie. Vom Stil her verweist die Collage auf das Teamwork Arps mit Sophie Taeuber. Er hatte sie 1915 anlässlich einer Ausstellung in der Galerie Tanner in Zürich kennengelernt.³⁵⁹ Angeblich war sie es, die ihn anregte, mit geometrischen Formelementen zu arbeiten.³⁶⁰ *Das i Bild* zählt zu den erfolgreichsten Kunstwerken der Sammlung des Kantons Zürich. Kein anderes Werk wird so oft für Ausstellungen angefragt wie *Das i Bild*. Eine Erklärung dafür mag sein, dass sich die Ausgewogenheit der geometrischen Komposition, die subtile Farbigkeit und die Gegenüberstellung des schablonenhaften «i» eher auf die innere als auf die äussere Welt beziehen.³⁶¹ In seinem ganzen

³⁵³ Vgl. Ströh 2000, S. 141–155, hier S. 141.

³⁵⁴ Vgl. Ströh 2000, S. 141–155, hier S. 141.

³⁵⁵ Vgl. G 1911, S. 1.

³⁵⁶ Vgl. Ströh 2000, S. 141–155.

³⁵⁷ Vgl. Magnaguagno/Bolliger 1994, S. 120–177, hier S. 123.

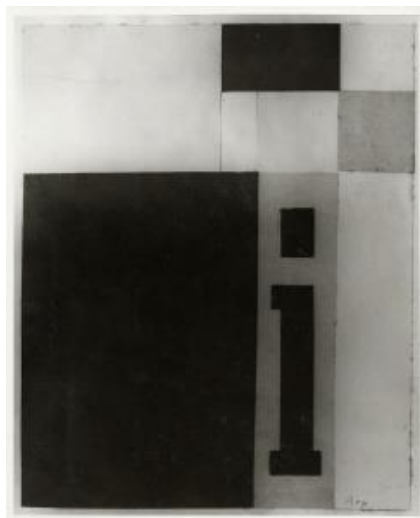
³⁵⁸ Vgl. Magnaguagno/Bolliger 1994, S. 120–177.

³⁵⁹ Vgl. Magnaguagno/Bolliger 1994, S. 120–177.

³⁶⁰ Vgl. Ströh 2000, S. 141–155.

³⁶¹ Vgl. Magnaguagno/Bolliger 1994, S. 120–177.

Œuvre beschäftigt sich Arp mit bioorganischen und mystischen Werten. Insofern unterscheidet sich *Das i Bild* trotz der geometrischen Formensprache nicht von seinen übrigen Arbeiten. Werke von Sophie Taeuber fehlen leider in der Sammlung.



Hans Arp: *Das i Bild*, um 1920, Collage, 20,8 x 16,5 cm, Inv. Nr. 1979_71,
© 2018, ProLitteris, Zürich.

In diesem Zusammenhang ist auch auf eines der ersten in Zürich gemalten abstrakten Wandbilder zu verweisen. Hans Arp hatte es zusammen mit Otto van Rees (1884–1957) im Jahr 1915 in einer vom Kubismus und Futurismus angeregten Formensprache gemalt. Als Auftraggeber fungierte der damalige Schuldirektor Hans (Han) Coray (1880–1974), der Pädagoge, Schriftsteller, Kunsthändler und Kunstförderer, der zu einer Schlüsselfigur für den Zürcher Dadaismus werden sollte.³⁶² Die Fresken waren die ersten abstrakten Werke in einem Bau von halböffentlichem Charakter in Zürich.³⁶³ Als das Bild von Corays Nachfolgern übermalt wurde, protestierten die Dadaisten. Die Presse blieb zurückhaltend. Trotzdem erschien in der «Neuen Zürcher Zeitung» vom 4. Dezember 1917 (Nr. 2287) eine Kritik.³⁶⁴ Die Wandgemälde blieben letztlich erhalten. Heute befinden sie sich in den Räumen des Kantonalen Labors an der Fehrenstrasse 15.

Tristan Tzara

Von Tristan Tzara (1896–1963) sind nur wenige Zeichnungen erhalten, von denen die Tuschezeichnung *Composition Dada* (um 1917, Ankauf 1980, Inv. Nr. 1980_56) aus einer Privatsammlung erstanden werden konnte.³⁶⁵ Seine Zeichnungen verraten eine sichere Hand. Das Blatt, das sich in der Kunstsammlung des Kantons Zürich befindet, wurde einem Freund gewidmet, wie die Notiz unten links auf dem Blatt verrät, wo von Hand zugefügt ist: A Nejad/amicalement. Das Blatt hat den Charakter einer Kalligrafie und ist von einem kraftvollen, aber nervösen Schwung

³⁶² Han Coray hatte die Galerie Dada im Sprünglihaus an der Bahnhofstrasse 19 in Zürich gemietet und sie danach den Dadaisten für die Präsentation ihrer Werke, für Performances und Lesungen überlassen.

³⁶³ Vgl. Holderegger/Lüthi 1981, S. 115.

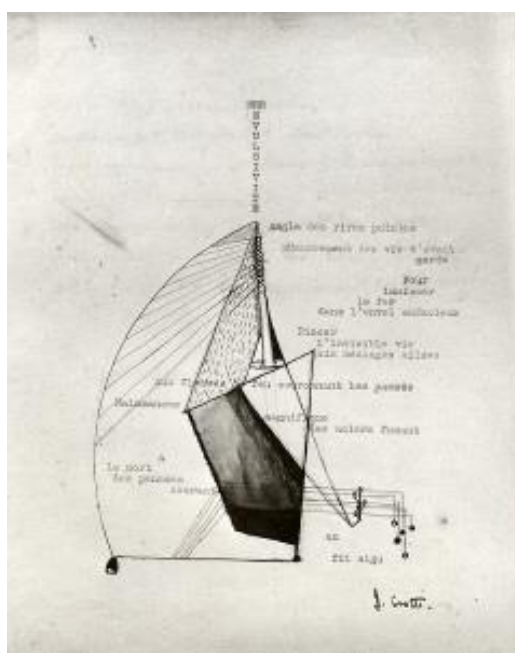
³⁶⁴ Vgl. Meyer 1994, S. 9–79, hier S. 39.

³⁶⁵ Vgl. Magnaguagno/Bolliger 1994, S. 120–177.

geprägt. «Einer heutigen Telefonzeichnung vergleichbar, lässt ihre Handschrift den ruhelosen, vitalen Geist spüren, wie er allen Zeitgenossen aufgefallen ist.»³⁶⁶ Nachdem die Dada-Bewegung in Zürich an ein Ende kam, zog Tzara nach Paris, wo er sein Buchprojekt *Dadaglobe* plante. Tzaras Anthologie sollte die Kunstbewegung als literarische und künstlerische Bewegung von internationaler Reichweite auffächern und für die Nachwelt dokumentarisch festhalten. Dazu lud er Künstlerinnen und Künstler aus aller Welt ein, ihm Textstücke und Bildmaterial zu schicken. Über 40 Dadaisten antworteten und sandten Tzara Material zu, das er für sein Buchprojekt inventarisierte. Die Anthologie ist jedoch nie erschienen.³⁶⁷

Jean Crotti

Zwei weitere Werke stammen von Jean Crotti (1878–1958). Der in Bulle geborene Crotti zog nach New York, wo er mit Marcel Duchamp das Atelier teilte und 1919 in Paris dessen Schwester Suzanne heiratete. Crotti stellte nicht nur mit Duchamp aus. Er war in den verschiedenen Bewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts aktiv. 1921 publizierte er ein eigenes Manifest: *Tabu Dada*. Als Crotti zusammen mit Suzanne Duchamp 1983 in der Kunsthalle Bern³⁶⁸ ausstellte, waren auch seine beiden Arbeiten auf Papier, *Mystère tabu* (1920, Ankauf 1983, Inv. Nr. 1980_27) sowie *Calligramme (RRR Evulsivité)* (1920, Ankauf 1983, Inv. Nr. 1980_30) zu sehen.



Jean Crotti: *Calligramme (RRR Evulsivité)*, 1920, blauer Schreibmaschinendurchschlag, Tusche und Bleistift auf Papier, 26,6 x 21,1 cm, Inv. Nr. 1980_30, © 2018, ProLitteris, Zürich.

³⁶⁶ Vgl. Magnaguagno/Bolliger 1994, S. 120–177.

³⁶⁷ Zum einhundertjährigen Jubiläum der Dadabewegung organisierte das Kunsthhaus Zürich zusammen mit dem Museum of Modern Art in New York eine Ausstellung, in der sie das Bild- und Textmaterial zu *Dadaglobe* präsentierten und das Buchprojekt in einer Publikation *Dadaglobe reconstructed* rekonstruierten.

³⁶⁸ Jean Crotti und Suzanne Duchamp in der Kunsthalle Bern, 21. Januar – 27. Februar 1983; danach Musée d'Art Moderne, Paris, 6. April – 30. Mai 1983.

Jean Crotti hatte das Blatt *Calligramme (RRR Evulsivité)* für Tzaras Buchprojekt *Dadaglobe* gefertigt.³⁶⁹ Während er einen Durchschlag an Tzara sandte, verblieb das andere Exemplar im Besitz des Künstlers, bis er dieses dem Kanton Zürich verkaufte. Beide Blätter befinden sich heute als Dauerleihgaben des Kantons in der Dada-Sammlung des Kunsthauses Zürich.

Friedrich Glauser und Hannes Binder

Einer der Zürcher Teilnehmer an der Dada-Bewegung war der Dichter und Schriftsteller Friedrich Glauser (1896–1938). In seinem Lebenslauf hält er fest: «Volksschule, 3 Klassen Gymnasium in Wien. Dann 3 Jahre Collège de Genève. Dort kurz vor der Matura hinausgeschmissen ... Kantonale Matura in Zürich. 1 Semester Chemie. Dann Dadaismus. Vater wollte mich internieren lassen und unter Vormundschaft stellen. Flucht nach Genf ... 1 Jahr (1919) in Münsingen interniert. Flucht von dort. 1 Jahr Ascona ...»³⁷⁰ Glauser war noch jung, als er sich die Sturm-Ausstellung, die am 29. März 1917 in der Galerie Dada im Sprünglihaus eröffnet hatte,³⁷¹ ansehen wollte und auf Emmy Hennings traf, die dort an der Kasse sass.³⁷² Glauser besuchte die Ausstellung mehrmals und beteiligte sich an drei Soiréen mit eigenen Gedichten. In seinem Erinnerungsbericht schreibt er: «Meine Spezialität war, Sprachsalat zuzubereiten».³⁷³ Während seiner Zeit in der Dada-Bewegung befreundete sich Glauser mit Emmy Hennings und Hugo Ball. Glauser, dessen Vater seinen Sohn wegen ungebührenden Betragens und Drogensucht in die Psychiatrie einliefern liess, büxte aus und flüchtete nach Ascona, wo das Ehepaar damals lebte. Zur Dada-Zeit war Glauser noch nicht der bekannte Schriftsteller, der Figuren wie Matto (in *Matto regiert*) oder den Wachtmeister Studer erfinden sollte. Er stand erst am Anfang seiner Karriere, deren Erfolg er jedoch nicht mehr erleben sollte. Glausers Leben glich einem Scherbenhaufen. Entmündigt, entweder im Gefängnis, in der psychiatrischen Klinik oder auf der Flucht, dabei von Morphium abhängig doch hoch begabt und lebenshungrig, schrieb er gleichermassen aus Drang wie aus innerer Not seine Bücher und Romane, die nach seinem tödlichen Zusammenbruch die Bestsellerlisten definitiv erobern sollten. Mit dem Auftrag des Arche-Verlags, die Umschlaggestaltung von Glausers Werkausgabe zu übernehmen, begann der Künstler und Illustrator Hannes Binder (*1947), sich intensiv mit dem Leben Glausers zu befassen. In der Folge entwickelte Binder eine Kartonschabtechnik und begann, Glausers Originaltexte gleichermassen nachzuerzählen wie neu zu erfinden. 1993 erwarb der Kanton Zürich für die Sammlung acht Originalvorlagen aus *Glausers Fieber* (Hannes Binder: *Aus Glausers Fieber*, 1993, Ankauf 1998, Inv. Nr. 8882a–h).³⁷⁴

Otto Morach

Otto Morach (1887–1973) war stets interessiert an den avantgardistischen Strömungen, so auch am Dadaismus. Vor allem war er aber ein bedeutender Vertreter des schweizerischen Expressionismus und Kubofuturismus sowie Pionier des Marionettentheaters.³⁷⁵ In der Sammlung ist er einzig mit dem

³⁶⁹ Vgl. Sudhalter/Hug 2016, S. 107.

³⁷⁰ Friedrich Glauser an Redakteur Josef Halperin (15.6.1937) zit. nach Glauser [A] 2016, S. 7.

³⁷¹ Vgl. Glauser [A] 2016, S. 7.

³⁷² Emmy Ball-Hennings zit. nach Glauser [B] 2016, S. 18.

³⁷³ Glauser [A] 2016, S. 17.

³⁷⁴ Von Hannes Binder befinden sich weitere Werke in der Sammlung. So die Druckvorlagen des Comic *Die Reportage* (um 1994, Ankauf 1994, Inv. Nrn. 8557_1–9) sowie das Gemälde *Die drei Rotbarben* (1994, Ankauf 1994, Inv. Nr. 8556).

³⁷⁵ Vgl. Grossmann 1978, S. 123: Anlässlich der ersten Ausstellung des Werkbundes SWB in Zürich 1918 wurde ein Schweizerisches Marionettentheater gegründet. Initiant war der Direktor der Kunstgewerbeschule Alfred Altherr. In dem von ihm entworfenen Theaterbau fanden zahlreiche Aufführungen statt. Das

Gemälde *Kahle Küste* (o.J., Ankauf 1956, Inv. Nr. 1816) vertreten. Das Werk ist ein Beispiel für Morachs kristalline Landschaftsmalerei, in der er karge Felsen und runde Steinbrocken in lineare Rhythmen und unterschiedliche Strukturen auflöst.

Die ersten staatlichen Unterstützungsaktionen

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs hatte breite Bevölkerungsschichten in Not und Armut gestürzt. Nach dem Krieg hielt die desolate wirtschaftliche Situation an. Im Arbeiterkampf machte sich der Unmut der Bevölkerung Luft. Die Spanische Grippe verschärfte die Situation. Viele Künstler waren im Kriegsdienst und konnten keine Kunstwerke produzieren. Auch fehlte das Geld für Leinwände und Malfarben. Manche Künstler und ihre Familien litten unter der wirtschaftlich prekären Situation bittere Not. Die Kunstverkäufe stagnierten, weil in Zeiten der Knappheit niemand in Luxus- und Prestigeobjekte investierte.

Auch nach Kriegsausbruch 1914 hatte der Vorstand der Zürcher Kunstgesellschaft die Regierung angeschrieben und sie ersucht, in der üblichen Weise Werke zur Unterstützung der Zürcher Künstler zu erstehen. Die Regierung reservierte einen Betrag von Fr. 1500.– und erwarb 1914 aus der Dezember-Ausstellung im Kunsthaus sechs, im folgenden Jahr acht Bilder.³⁷⁶

Um die Not der Künstler zu lindern, war die GSMBA ihrerseits selbst aktiv geworden und hatte 1915 eine Unterstützungskasse für notleidende Künstler ins Leben gerufen. Gespeist wurde die Kasse, indem jeweils 2 Prozent vom auszubehaltenden Verkaufspreis eines Werkes abgezogen und direkt der Unterstützungskasse überwiesen wurden. Dieser Regelung schloss sich auch die Zürcher Regierung an.³⁷⁷ Diese Selbsthilfemassnahme seitens der Künstlerschaft war jedoch nur ein Tropfen auf den heissen Stein. Und bereits 1919 waren die Mittel der Kasse erschöpft.

Im selben Jahr realisierte die Behörde, dass die regulären Massnahmen zur Bekämpfung der Arbeitslosigkeit nicht genügten. Anfang der 1920er spitzte sich die Situation dramatisch zu. Der Vorsteher des städtischen Gesundheitswesens, Dr. Hermann Häberlin,³⁷⁸ kontaktierte die Volkswirtschaftsdirektion und verwies auf die schwierige Lage der Künstler in der Stadt Zürich. Die Armut nehme in erschreckendem Masse zu.³⁷⁹ Da die üblichen Mittel der ordentlichen Arbeitslosenunterstützung nicht genügten, gelte es, zusätzliche Mittel zur Verfügung zu stellen.³⁸⁰ Man müsse Wege einschlagen, wie sie im Bundesratsbeschluss vom 16. Dezember 1919 / 15. Juli 1921 im Zusammenhang mit Massnahmen zur Linderung der Arbeitslosigkeit von ausserberuflichem Personal gelehrter und künstlerischer Berufe festgehalten seien. Der Beschluss sehe vor, Künstlern, die um Arbeitslosenunterstützung ersuchen, gegen Hinterlegung eines Kunstwerkes ein zinsloses Darlehen in der Höhe von Fr. 300.– bis Fr. 500.– zu gewähren, damit sie sich Malmaterial kaufen und

Marionettentheater wurde von mehreren Schweizer Künstlern getragen. Zu diesen zählten Otto Morach, Ernst Georg Rüegg und Sophie Taeuber-Arp. 1919 kaufte das Kunstgewerbemuseum den gesamten Bestand an Puppen und Requisiten auf mit dem Ziel, in der Kunstgewerbeschule ein neues schöpferisches Feld zu öffnen. In den 1920er Jahren wurden gegen 20 Stücke neu inszeniert. Mit dem Umzug 1933 in das neue Schulgebäude an der Ausstellungsstrasse wurde das Marionettentheater aus Kostengründen wieder geschlossen.

³⁷⁶ Vgl. RRB 2534 vom 3. Dezember 1914.

³⁷⁷ Vgl. RRB 2657 vom 25. November 1916.

³⁷⁸ Ottilie Roederstein porträtierte 1921 den in Sachen Hilfsaktion aktiven Leiter des Gesundheitsamtes, Arzt und Stadtrat Dr. Hermann Häberlin (1862–1938). Das Gemälde befindet sich im Kunsthaus Zürich. Vgl. Klemm 2007, S. 220.

³⁷⁹ Vgl. Häberlin 1921.

³⁸⁰ Vgl. RRB vom 29. Oktober 1919.

weiterarbeiten können. Sollte das Darlehen zurückbezahlt werden, würde das Werk an den Künstler zurückgehen. Im gegenteiligen Fall würde das Werk im Besitz der Unterstützung gewährenden Instanz verbleiben, und die Hilfe würde die Form eines Kaufs annehmen.

Bund, Kanton und Stadt bestimmten das Verfahren, wonach mindestens zwei neutrale Sachverständige den Bewerber als Künstler von Begabung anerkennen und den der Beleihung zugrunde gelegten Verkaufswert der hinterlegten Kunstwerke festzusetzen hätten. In der Jury musste eine sachkundige Person Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission sein, eine weitere Person könne je vom Kanton und der Gemeinde ernannt werden.³⁸¹ Eine weitere Bedingung bestand darin, dass der gesuchstellende Künstler nicht bereits anderweitig, wie zum Beispiel durch die Unterstützungskasse oder durch den Zuschlag eines ausgeschriebenen Wettbewerbes, unterstützt würde. Schliesslich würden die hinterlegten Kunstwerke der Stadt zur Verwahrung übergeben. Für die nicht ausgelösten Werke wurde Folgendes abgemacht: «Soweit für die Darlehen nicht binnen angemessener, mit dem Künstler zum Voraus zu vereinbarender Frist (höchstens ein Jahr) gänzliche Rückzahlung erfolgt, werden die hinterlegten Kunstwerke zu dem vorbestimmten Wert als käuflich erworben betrachtet. Auf Verlangen des Eidgenössischen Departements des Innern werden sie unter Bund, Kanton und Gemeinde verteilt (wenn nötig mit Hilfe der Auslosung) nach Massgabe ihrer Anteile an den nicht rückbezahlten Darlehensbeträgen.»³⁸²

Die erste Hilfsaktion wurde im Oktober 1921 gestartet und war bis Ende 1922 befristet.³⁸³ Für diese erste Unterstützungsaktion, die nicht öffentlich publik, sondern über die Kanäle und Publikationsorgane der Künstlerschaften bekannt gemacht wurde, standen insgesamt Fr. 8000.– zur Verfügung. Die Hälfte des Betrages stammte vom Bund. Je ein Viertel wurde vom Kanton und von der Stadt Zürich zur Verfügung gestellt.³⁸⁴ Die Jury bestand aus dem Vorsteher des stadtzürcherischen Gesundheitswesens Dr. Hermann Häberlin, der auch den Vorsitz hatte, sowie Sigismund Righini, der als Vertreter der Eidgenössischen Kunstkommission, als Mitbegründer der Unterstützungskasse und Präsident der GSMBa Einblick in die relevanten Unterlagen hatte. Die Künstlervereinigung Zürich entsandte ihren Vizepräsidenten Otto Lüssi.³⁸⁵ In der Jury vertreten waren auch der Kantonsbaumeister Hermann Fietz und der Stadtbaumeister Hermann Herter. Das Sekretariat wurde von Herrn Schweizer vom Kantonalen Arbeitsfürsorgeamt besorgt. In mehreren Sitzungen prüfte die Kommission die eingegangenen Gesuche. Nach Abschluss der ersten Aktion blieben 28 Kunstwerke zurück, für die Beträge zwischen Fr. 80.– und Fr. 500.– ausbezahlt wurden. Diese Werke wurden wie vereinbart der Stadt Zürich zur vorübergehenden Aufbewahrung überlassen, die sie in Form einer Ausstellung im Amtshaus I der Öffentlichkeit präsentierte.

Die Gelder, die für die erste Unterstützungsaktion von 1921 bereitgestellt wurden, waren nach Ablauf der Aktion restlos aufgebraucht. Da die wirtschaftlichen Prognosen für das folgende Jahr nicht positiver waren, ersuchte der Vorsteher des städtischen Gesundheitswesens mit Brief an die Volkswirtschaftsdirektion um die Wiederholung der Aktion. Er schrieb: «In Folge der anhaltenden allgemeinen Erwerbskrise und der grossen Vermögensverluste, welche die Privaten getroffen hat, sind die wirtschaftlichen Verhältnisse für die Künstler mit der Zeit immer schwieriger geworden. Die öffentlichen Ausstellungen zeigen, dass ausserordentlich wenig gekauft wird und dass die Ankäufe in

³⁸¹ Vgl. CH/HS 1921.

³⁸² CH/HS 1921.

³⁸³ Vgl. CH/HS 1921.

³⁸⁴ Vgl. H/St 1921.

³⁸⁵ Vgl. Lüssi 1921.

der Hauptsache sich auf ganz kleine Werke beschränkten. Eine Besserung in absehbarer Zeit ist nicht abzusehen, weshalb es geboten scheint, «diesen bedauernswerten Arbeitslosen» von der Öffentlichkeit aus sich anzunehmen, wie es letztes Jahr schon geschehen sei.»³⁸⁶

Es fanden insgesamt vier Unterstützungsaktionen statt. Anfänglich war vorgesehen, dass die Hilfsaktionen den in Zürich verbürgerten Schweizerkünstlern zu Gute kommen sollten. Da bereits in der ersten Aktion auch Gesuchsteller berücksichtigt wurden, die nicht Bürger der Stadt Zürich waren, wurden die folgenden Hilfsaktionen auch auf die Gemeinden ausgedehnt und der Betrag um Fr. 1000.– auf Fr. 9000.– aufgestockt. 1924 beschloss der Stadtrat von Winterthur, sich an der Aktion zu beteiligen und Gelder für Ankäufe zu reservieren. Der Stadtrat hatte erfahren, dass die Winterthurer Künstler an der Dezemberausstellung kaum Werke verkaufen konnten und dringend Unterstützung nötig hatten.³⁸⁷

Es stellte sich bald heraus, dass die Künstler nicht in der Lage waren, das Darlehen zurückzuzahlen und das als Pfand hinterlegte Bild herauszulösen. Darauf wurden die Hilfsaktionen in staatliche Ankauksaktionen umgewandelt. Die Künstler konnten Werke einreichen und sich für einen Ankauf bewerben. Die Werke wurden von der 1921 ernannten Jury begutachtet und angekauft, wenn sie die Qualitätskriterien erfüllten. Jedes Jahr nahm die Zahl der sich an den Aktionen beteiligenden Künstler zu. Als Ende 1924 das Programm eingestellt wurde, hatten Bund, Kanton und Gemeinden einen Gesamtbetrag von Fr. 31'700.– ausgegeben. Von den 89 Erwerbungen gingen 31 Werke im Wert von Fr. 11'900.– an den Bund, 30 Werke für einen Betrag von Fr. 10'300.– an den Kanton, 24 Werke für eine Summe von Fr. 7600.– an die Stadt Zürich und vier Werke im Wert von Fr. 1900.– an die Stadt Winterthur.

Die Künstler schätzten diese Hilfsaktionen. Dies zeigt ein Brief, den der Vorstand der Winterthurer Berufsmaler an die Stadt Winterthur sandte: «Es gereicht uns zur Ehre, Ihnen für die vom Stadtrat Winterthur in Verbindung mit Kanton und Bund eingeleitete und durchgeführte Hilfsaktion zu Gunsten der Berufsmaler aus unserer Stadt und aus einigen Nachbargemeinden unseren herzlichen Dank auszusprechen. In einer flauen Zeit und nach Schluss einer geschäftlich völlig negativ verlaufenen Ausstellung durchgeführt, hat diese Hilfsaktion in des Wortes eigentlichstem Sinne ihre wohltätige Wirkung getan.»³⁸⁸

Die massiven wirtschaftlichen Schwierigkeiten waren kein exklusiv zürcherisches Problem. Auch in Basel richtete die Künstlergesellschaft einen Bittbrief an die Regierung und ersuchte um die Einrichtung eines jährlichen Ankaukskredits von Fr. 4000.– bis Fr. 5000.–. «In direktem Zusammenhang mit der sozialen Notlage der Künstlerschaft steht 1919 die Schaffung des Staatlichen Kunstkredits.»³⁸⁹ Die Wirkung dieser Institution setzte allerdings erst später ein.

³⁸⁶ Häberlin 1922.

³⁸⁷ Vgl. Sträuli 1924.

³⁸⁸ Weiss 1924.

³⁸⁹ Vgl. Heller/Windhöfel 1981, S. 62.

6. Ein eigener Budgettitel für die Kunst

Das Schelldorfer-Legat

Bis 1920 hatte die Zürcher Regierung mit grosser Zurückhaltung Kunst gesammelt. Kunstwerke wurden mit Mitteln des freien Kredits des Regierungsrates angekauft. Erst Anfang 1920 änderte sich dieser Prozess, als der am 15. Februar 1919 verstorbene Zürcher Kaufmann Heinrich Wilhelm Schelldorfer (1838–1919) dem Kanton Zürich testamentarisch eine grössere Summe vermachte. Sein Vermächtnis knüpfte er an die folgende Bedingung: «Dem Kanton Zürich vermache ich, immerhin unter Vorbehalt den Absatz 2 dieser Ziffer, einen Betrag von Fr. 150'000.– mit der Bestimmung, dass dieser Betrag vom Kantonsrat zu einem, von demselben zu bestimmenden gemeinnützigen Zwecke verwendet werden soll. Ich verfüge jedoch, dass dabei weder politische noch konfessionelle Bestrebungen irgendwelcher Art Berücksichtigung finden dürfen und dass diese Summe auch nicht zu Zwecken verwendet werden soll, für welche der Kanton Zürich sowieso kraft gesetzlicher oder moralischer Verpflichtung aufzukommen hätte.»³⁹⁰

Heinrich Wilhelm Schelldorfer war am 27. Mai 1838 in Zürich geboren. Schelldorfer lebte in einer Zeit, in der der aufkommende Liberalismus die Geschicke des Staates in die Hand genommen hatte. Zahlreiche wirtschaftliche Veränderungen brachten eine Phase bemerkenswerten Wirtschaftswachstums.³⁹¹ Dank dieser Reformprozesse entwickelte sich die Schweiz am Ende des Jahrhunderts hinter England zu einer der am weitesten industrialisierten Nationen Europas. Heinrich Wilhelm Schelldorfer profitierte von dieser Aufbruchsstimmung. Als Kaufmann erwirtschaftete er sich ein bedeutendes Vermögen. Da er keine direkten Nachkommen hatte, vermachte er grössere Summen entfernten Verwandten väterlicher- und mütterlicherseits und bedachte seine Dienstboten sowie mehrere gemeinnützige Anstalten. Als verantwortungsvoller und wohlhabender Bürger fühlte er sich jedoch auch dem Staat verpflichtet und vermachte ihm einen Teil seines Vermögens.³⁹²

Die Zürcher Regierung erwog verschiedene Möglichkeiten, was mit dem Geld zu machen sei, und hielt im Protokoll fest: «Die Testamentsvorschriften engen den Regierungsrat und Kantonsrat in der Verfügung über das Vermächtnis von rund Fr. 100'000.– in starkem Masse ein. Die Verwendung für Zwecke des öffentlichen Unterrichtes der Armen- und Gesundheitspflege scheint ausgeschlossen zu sein. Doch soll mit dem Legat ein gemeinnütziger Zweck verfolgt werden. Es scheint, dass das Gebiet der Kunst das einzige sei, auf welchem eine der Absicht des Testators entsprechende Verwendung gefunden werden kann.»³⁹³ Doch wie genau sollte das Geld ausgegeben werden? Eine Motion, das Legat für eine einmalige Aktion zur Ausschmückung von Schulräumen und öffentlichen Gebäuden zu verwenden, wurde abgelehnt.³⁹⁴ Stattdessen erwog die Regierung, ein Kuratorium zu benennen, dem die Erziehungsdirektion vorzustehen habe. Das Kuratorium sei für die Verteilung der Erlöse des Fonds zuständig. Zunächst war man der Meinung, die Gelder für Ausbildungsstipendien, Errichten von Beiträgen an hervorragende, aber ökonomisch bedrängte Künstler, für künstlerischen Schmuck bedeutsamer Gebäude, Ankauf von Kunstwerken, Beiträge an Kunstvereine und Kunstaustellungen

³⁹⁰ Vgl. RRB 1180 vom 24. April 1920.

³⁹¹ Vgl. Craig 1998, S. 17–24.

³⁹² Eine Parallele zu Schelldorfers Vermächtnis gibt es in Basel: Der (Patrizier) Merian hatte sein Vermögen der Stadt Basel vermacht. Wofür die Stadt das Geld ausgeben soll, hatte Merian bewusst offengelassen und meinte nur, das Geld sei zum Wohle der Menschen einzusetzen. In der Folge verwendete die Stadt Basel das Geld auch für die Kunstförderung und begründete 1919 den Kunstkredit Basel.

³⁹³ RRB 1180 vom 24. April 1920.

³⁹⁴ RRB 3400 vom 15. November 1920.

einzusetzen.³⁹⁵ Die Vorschläge wurden mit der Zürcher Kunstgesellschaft diskutiert, und die Einsicht erwuchs bald, «dass die Erträgnisse des Fonds viel zu bescheiden sind, als dass in wirksamer Weise alle die Zwecke verfolgt werden könnten, die unter den Begriff der Förderung der bildenden Künste fallen».³⁹⁶ Und man realisierte: «... auch wenn eine Auslese getroffen wird, ist eine spürbare Folge nur zu erwarten, wenn aus öffentlichen Mitteln zu den Erträgnissen des Fonds ein gleich hoher Betrag hinzugelegt wird».³⁹⁷ Bereits vor dem Ersten Weltkrieg und oft auch nur auf Drängen verschiedener Kreise hatte der Regierungsrat aus dem freien Kredit einen bescheidenen Betrag von Fr. 1000.– für den Ankauf von Kunstwerken gesprochen. Nun stellt die Erziehungsdirektion im Zusammenhang mit dem Schelldorfer-Legat den Antrag, diese Praxis in Zukunft weiterzuführen und zu legalisieren sowie einen eigenen Budgettitel zu schaffen.³⁹⁸ In der Folge wird unter dem Titel «Fonds für Kunstpflege» ein Separatfonds angelegt,³⁹⁹ der noch vor Ende Jahr in den «Fonds zur Unterstützung der bildenden Künste» umbenannt wurde.

Das Schelldorfer-Legat war Auslöser für die Regierung, grundsätzliche Überlegungen zur Förderung der bildenden Kunst anzustellen. Insgesamt stand nun jährlich eine Summe von Fr. 10'000.– bis Fr. 12'000.– zur Verfügung. Mit dieser Summe konnten nicht alle Bereiche abgedeckt werden. Es mussten Prioritäten gesetzt werden. So schied das Ansinnen, Künstler in ihrer Ausbildung zu unterstützen, von vornherein aus. Es sollte vermieden werden, so die Argumentation, «dass die Erteilung von Stipendien an junge Leute, die sich der Ausübung der bildenden Künste widmen wollen, direkt als Einladung wirkt, sich einer Berufsausübung zuzuwenden, die heute unter allen als eine der wenigst aussichtsvollen erscheint».⁴⁰⁰ Anfang der 1920er Jahre waren die Umstände tatsächlich nicht günstig für die Künstler. Infolge der Wirtschaftskrise und der Inflation konnten die Künstler ihre Werke kaum verkaufen. Die wenigen Fördergelder, die zur Verfügung standen, waren auch nur ein Tropfen auf den heissen Stein. Ganz ausschliessen wollte man die Förderung jedoch nicht. Doch sollte eine solche Unterstützung nur einem wirklichen Talent zukommen. Generell wurde aber die Unterstützung als höchst unsicheres Mittel zur Förderung der Kunst angesehen, denn, so das Argument, «da Vielen, die sich zur Kunstausbübung berufen fühlen, tatsächlich nur sehr wenig Auserwählte gegenüberstehen».⁴⁰¹ Es sollten vor allem keine falschen Hoffnungen geweckt werden. Vor allem aber sollte vermieden werden, «Künstler zu züchten».⁴⁰² Die Gelder des Legats waren aber auch nicht gedacht für die Unterstützung notleidender Künstler. Zentral war das Argument, dass die Unterstützung von Künstlern nicht zugleich an sich auch Förderung der Kunst bedeute. Die Förderung der Kunst jedoch sollte das ultimative Ziel sein. Um diesen Zweck zu erreichen, sollte primär die Erzeugung wirklicher Kunstwerke gefördert werden. Das sei der Fall, wenn der Staat künstlerisch wertvolle Werke der Bildhauerei und Malerei sei es ankaufe, sei es, bei bewährten Künstlern bestelle.⁴⁰³ Auch dies sei bloss ein Tropfen auf den heissen Stein: «Hält man die Mittel für diese Aufgabe zusammen, so wird man den Kunstmarkt freilich nicht wesentlich beleben, die regelmässige Wiederkehr der Käufe wird aber doch angenehm und als Anregung empfunden werden.»⁴⁰⁴

³⁹⁵ RRB 3466 vom 25. November 1920.

³⁹⁶ Entwurf zu RRB 224 vom 26. Januar 1921.

³⁹⁷ Entwurf zu RRB 224 vom 26. Januar 1921.

³⁹⁸ Vgl. Entwurf der Erziehungsdirektion an den Regierungsrat zu RRB 224 vom 26. Januar 1921.

³⁹⁹ Vgl. RRB 1180 vom 24. April 1920.

⁴⁰⁰ Entwurf zu RRB 224 vom 26. Januar 1921.

⁴⁰¹ Entwurf zu RRB 224 vom 26. Januar 1921.

⁴⁰² Entwurf zu RRB 224 vom 26. Januar 1921.

⁴⁰³ Vgl. Entwurf zu RRB 224 vom 26. Januar 1921.

⁴⁰⁴ Entwurf zu RRB 224 vom 26. Januar 1921.

Während man in der Verwendung der Kunstwerke keine Probleme sah, da es in öffentlichen Gebäuden – Verwaltungen, Gerichten, Schulen etc. – nicht an Wänden und Stellen fehle, wo ein gutes Kunstwerk seinen Zweck, Freude zu bereiten, erfüllen würde, war hingegen die Frage zu klären, wer die Auswahl der anzukaufenden Werke treffen solle. Da der Regierungsrat als die Entscheide treffende Instanz nicht nach ihrem Verhältnis zu den bildenden Künsten zusammengesetzt zu sein pflegt und man auch keine Kommission bestellen wollte, wurde vereinbart, die Vorstände der Kunstgesellschaften von Zürich und Winterthur mit den Anträgen zu betrauen.⁴⁰⁵ Diese Erwägungen mündeten in ein Regulativ, das am 26. Januar 1921 von der Regierung in Kraft gesetzt wurde und das die Grundlage für die Förderung der Kunst im Kanton Zürich bildete.

Das Regulativ über die Verwendung des Fonds zur Unterstützung der bildenden Künste⁴⁰⁶

- § 1 Das Kapital des Legats Schelldorfer wird als Fonds zur Unterstützung der bildenden Künste von der Finanzdirektion verwaltet.
- § 2 Über die Verwendung des Ertrages wird alljährlich durch den Regierungsrat Beschluss gefasst. Ein dem Jahresertragnis des Fonds entsprechender Betrag wird zu gleichem Zwecke und zu gleichzeitiger Verwendung vom Regierungsrat aus seinen freien Krediten zur Verfügung gestellt, solange nicht ein besonderer Budgettitel geschaffen ist.
- § 3 Die in § 2 genannten Beträge werden verwendet:
 - a. zum Ankauf von Werken der Malerei und Plastik
 - b. zur Erteilung von Aufträgen an Maler oder Bildhauer, insbesondere für künstlerischen Schmuck bedeutsamer öffentlicher Gebäude.
 Es werden nur schweizerische Künstler mit Ankäufen oder Anträgen bedacht.
- § 4 Auf Zusehen hin ladet die Erziehungsdirektion die Vorstände der Kunstgesellschaften von Zürich und Winterthur im Wechsel ein, ihr über die Verwendung der verfügbaren Mittel zuhanden des Regierungsrates Vorschläge zu machen. (Winterthur übt das Vorschlagsrecht jedes dritte Jahr aus.) Für den Ankauf von Werken der bildenden Künste ist jeweilen eine grössere Zahl von Vorschlägen zur Auswahl zu machen.
 Für die Erteilung von Bestellungen sind die Aufgaben genau umschrieben, und es sind entweder die zu beauftragenden Künstler zu bezeichnen oder über die Bedingungen für die Veranstaltung von Wettbewerben bestimmte Vorschläge zu machen.
 Die zum Vorschlag berufene Stelle wird im Laufe des ersten Kalendervierteljahres schriftlich eingeladen, ihre Anträge zu stellen, die spätestens bis Ende November schriftlich einzureichen sind. Ausnahmsweise können die Erträge zweier Jahre zusammengelegt werden, um einen Ankauf oder eine Bestellung von grösserer Bedeutung zu ermöglichen.
- § 5 Das Regulativ tritt sofort in Kraft.

Fazit

Das Schelldorfer-Legat bewirkte, dass für die Kunst ein eigener Budgettitel geschaffen wurde und dass die Zürcher Regierung die Ankaufspolitik für Kunst regelte und in einem Regulativ festhielt. In den Diskussionen kristallisierte sich heraus, dass nur qualitativ hochstehende Werke von Schweizer Kunstschaaffenden zu erwerben seien. Um dies zu gewährleisten, wurden die Kunstvereine Zürich und Winterthur eingeladen, dem Regierungsrat Ankaufsvorschläge zu unterbreiten. Dieses Vorschlagsrecht sollte die Professionalität und die Qualität der Werke sichern. Die Fachleute sollten die Werke aus den mit Schweizer beziehungsweise mit Zürcher Künstlerinnen und Künstlern

⁴⁰⁵ Vgl. Entwurf der Erziehungsdirektion an den Regierungsrat zu RRB 224 vom 26. Januar 1921.

⁴⁰⁶ Schelldorfer 1921.

durchgeführten Ausstellungen für den Ankauf auswählen und vorschlagen. Die Regierung würde die Vorschläge prüfen und über die Ankäufe definitiv entscheiden. Diese Regelung wurde bis Mitte der 1930er Jahre eingehalten.

7. Identität I: Das Landschaftsbild

Die ersten offiziellen Ankäufe des Regierungsrats waren primär in Öl gemalte Landschaftsbilder. Mit Ausnahme einiger repräsentativer Gemälde waren es vorwiegend kleine Formate, selten grösser als 60 bis 70 cm. Kleinformaten konnten die Künstler gut transportieren und im Freien bemalen. Sie produzierten Bilder für die gute Stube oder für das repräsentative Interieur des wohlhabenden Bürgertums. Die Landschaftsbilder wurden neben den Familienporträts angebracht. Oft dicht neben- und übereinander, wandfüllend. Sie baumelten oft schief und leicht nach vorne geneigt von der Wand, weil sie nur an einem Nagel mit der am Keilrahmen befestigten Schnur aufgehängt wurden. Das Format für die gute Stube eignet sich auch für die Büroräume. Dort wurden die Bilder jedoch sparsam aufgehängt. Man sieht sie beim Sitzungstisch oder über dem Lateralschrank. Und wie in den privaten Räumen baumelten die goldgerahmten Gemälde manchmal auch dort schief an der Wand.

Nicht jeder Künstler fuhr in die Alpen, erklimmte steile Felswände, wanderte stundenlang über Bergwiesen zu einem Gletscher, um eine sensationelle Aussicht zu malen. Meistens hielten die Zürcher Maler die Landstriche vor der Haustüre fest. Sie malten die einheimische Landschaft, wie sie damals aussah und wie sie sie erfahren hatten. Ihre Bilder sind selten spektakulär. Die unmittelbare Sensation stand nicht im Mittelpunkt ihres Interesses. Zuhause lockte keine Exotik. Sie suchten mit den malerischen Mitteln, die sie erlernt und die sie oft mit viel Hingabe und im Austausch mit Künstlerkollegen weiterentwickelt hatten, den schönen Landstrich, die idyllische Szene in ein starkes Bild zu übersetzen.

Der Kanton Zürich war zu Beginn des letzten Jahrhunderts wenig besiedelt und weitgehend unverbaut. Die Verkehrswege waren ungepflasterte Feldwege und nur selten zu Strassen ausgebaut. Menschen waren zu Fuss unterwegs. Vielleicht mit Ross und Wagen, doch sind Menschen selten in den Landschaftsbildern anzutreffen. Wenn hier und da doch Leute im Bild zu sehen sind, so stehen sie nie im Mittelpunkt. Eher zufällig gehen sie des Weges oder verrichten eine Arbeit auf dem Feld. Wenn Menschen dargestellt sind, sind es reale Personen, keine Staffagefiguren zur Belebung der Szenerie. Genauso selten wie die Menschen sind die Tiere. Ausnahmen sind weidende Kühe auf den Feldern oder Pferde, die ein mit der Ernte beladenes Fuhrwerk ziehen.

Wenn nicht die Natur im Zentrum steht, dann sind es Dörfer mit charakteristischer Architektur, wie zum Beispiel die Zürcher Bauernhäuser mit den breit ausladenden Dächern und dem dunkelrot bemalten Fachwerk. Die Künstler suchten jeweils die typischen Winkel im Dorf auf. Den Dorfbrunnen. Einen schönen Vorgarten mit Sonnenblumen. Fenster mit leuchtend roten Geranien. Ihre Bilder sind geprägt von Stille und Beschaulichkeit. Das Leben folgte einer anderen Geschwindigkeit als heute. Aus vielen Bildern spricht der Stolz auf die Schönheit der Heimat und auf das Naturidyll, dessen Wesen sie vor Augen führen.

Die Jahreszeiten spielen eine grosse Rolle: der Vorfrühling und der Frühling, wenn die Natur neu erblüht. Die lichterfüllte Atmosphäre des Sommers. Die erdigen Töne der sich verfärbenden Natur im Herbst. Die schneebedeckte Landschaft im Winter, mit Bäumen, deren Äste sich unter der Last des Schnees biegen. Die Sonne scheint das ganze Jahr hindurch eher selten. Der Himmel ist meist grau und wolkenverhangen.

Der Rhythmus des Lebens folgt dem Rhythmus der Natur. Auch die Entwicklung der Kunst ist langsam. Nicht so wie heute, wo ihr von allen Seiten her neue Impulse aufgedrängt werden. Auf dem Land bleibt die (braun-)tonige Malerei der deutschen Schule lange vorherrschend, obwohl sich in der

Stadt Einflüsse des Impressionismus schon früh bemerkbar machten. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg erlaubte man sich das Experiment, mit Stilelementen des Kubismus, der Geometrie und Abstraktion die überlieferte figurative Bildsprache aufzubrechen.

Das Publikum verstand die «Postkartenschweiz». Die Postkartenschweiz ist von traditionellem Bildaufbau. Die Komposition ist aufgeteilt in Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Der Blick führt von der Nähe in die Ferne. Von einer Detailansicht zum Horizont. Ein Weg, der sich über Felder und Wiesen erstreckt, weist in die Tiefe, führt zu den Bergen, zum nächsten Dorf und den sich darüber auftürmenden kunstvoll gemalten Wolkengebilden.

Die Maler malten für das einheimische Publikum. Nicht nur die Ausstellungen in der Stadt, auch die Ausstellungen auf dem Land wurden gut besucht. Für viele war das Leben ärmlich und beschwerlich, umso mehr sehnten sich die Menschen nach etwas Schönerem. Wenn sie es sich leisten konnten, kauften sie ein Bild mit beschaulichem Inhalt. Auch der Regierungsrat unterstützte die regionalen Künstler. Er bevorzugte für Sitzungszimmer und Büros dieselben Bild- und Motivkreise, wie es das breite Publikum für die gute Stube zu Hause erwarb.

Das Landschaftsbild bildet denn auch einen ersten Schwerpunkt in der Sammlung. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts auch der Stil des (romantischen) Naturalismus. Das Abschildern der Landschaft wurde mit viel Passion betrieben. Obwohl die Namen der meisten Künstlerinnen und Künstler heute nicht mehr bekannt sind, so sind ihre Bilder insofern reizvoll, als sie die Landschaften aus einer individuellen Sicht vor Augen führen und uns so an ihrer Lebenswirklichkeit teilhaben lassen.

Auch wenn die Künstler vielfach naturalistisch malten, so heisst es nicht, dass sie nicht gut über die damals aktuellen Strömungen informiert waren. Doch sie mussten in schwierigsten wirtschaftlichen Verhältnissen ihre Existenz sichern. Deshalb malten sie, was sie ausstellen und verkaufen konnten. Die Erfolgreichen unter ihnen stellten ihre Werke in «der Nationalen», in den Zunfthäusern, im Metropol, im Künstlerhaus, ab 1910 im Kunsthaus Zürich und ab 1916 im Kunstmuseum Winterthur aus, wo ihre Werke gesehen und der Regierung für einen Ankauf vorgeschlagen werden konnten.⁴⁰⁷

Die ersten Landschaftsbilder in der Sammlung

Johannes Weber

Johannes Weber (1871–1949) war der Maler, der bereits einen Namen hatte, als der Regierungsrat sein erstes Gemälde erwarb. Weber hatte sein Handwerk von 1886 bis 1890 an der Kunstgewerbeschule in Zürich gelernt. Danach reiste er für zwei Jahre nach Paris, wo er die Ecole nationale des Arts Décoratifs, die Ecole nationale des Beaux-Arts und die Académie Colarossi besuchte. Nach seiner Rückkehr aus Paris war Weber von 1890 bis 1905 Zeichnungslehrer an der Kantonsschule Frauenfeld und 1906/07 an der Kantonsschule in Zürich. Weber hat seine Lehrtätigkeit immer wieder unterbrochen, um 1902 nach München und danach mehrmals nach Paris zu gehen, wo er sich an der Académie Julian (1897, 1907/08) weiterbildete. Nach seiner Rückkehr arbeitete er zunächst als freier Maler. Aus dieser Zeit stammt auch das 47 x 55 cm grosse Ölbild *Die Klusburg*, das der Regierungsrat 1911 für Fr. 250.– in der Ausstellung im Kunsthaus ankaufte. Das Gemälde zeigt in einem knappen Ausschnitt die von mächtigen Eichen halb verdeckte Klusburg. Die ausladenden

⁴⁰⁷ Obwohl sich in Zürich, angeregt durch die Eröffnung des Kunsthauses, eine Galerieszene entwickelte, kaufte die Regierung vorerst nur in den Museen und in den von den Künstlern organisierten Ausstellungen an.

Baumkronen sind in pastosem Farbauftrag gehalten. Das kräftige Grün ist mit heftigen Pinselstrichen gemalt und kontrastiert mit dem dunklen Blau der Schatten. In der Ferne in hellem Blau gemalt das Wasser des Zürichsees, und in dunstiger Distanz der Uetliberg. Die Klusburg lag an der Hegibachstrasse 137, oberhalb des Klusplatzes auf dem unteren Sonnenberg. Das Gebäude wurde 1830 gebaut und 100 Jahre später abgetragen. Als das Gebäude errichtet wurde, lag es weit abseits der Stadt, umgeben von Feldern und von zahlreichen Bäumen. Man baute eigens eine Strasse zur Klusburg, diesem prächtigen Ort mit phänomenaler Aussicht. Johannes Weber ist wohl kaum mit dem Ziel auf den unteren Sonnenberg marschiert, das Gebäude zu malen. Er ging wie andere vor ihm, um die Aussicht auf See und Alpen zu schildern und sie für ein interessiertes Publikum darzustellen. Man sah von dort aus den Tödi, das Schreckhorn, den Bristenstock, Urirotstock sowie den Titlis und die Rigi. Doch dann kam es anders, und anstelle der durch die Luftperspektive bläulich gefärbten Silhouette der Alpenkette zu malen, begeisterte sich Weber für die mächtigen Baumkronen und die saftigen Felder hinter der Klusburg, die er schliesslich statt der berühmten Berggipfel im Bild festhielt.



Johannes Weber: *Die Klusburg, Zürich*, 1911, Öl auf Leinwand, 47 x 55 cm, Inv. Nr. 67.

Johannes Webers Malerei galt in der damaligen Zeit als fortschrittlich. Die künstlerischen Strömungen von Paris, die impressionistische Sichtweise und die kräftigen Farben haben mehr Spuren in seinem Werk hinterlassen als die brauntönige Malerei der deutschen Schule. Darstellungen des Zürichsees und Bergmotive gehörten zu seinen bevorzugten Sujets. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs konnte sich der Künstler trotz seines Bekanntheitsgrades nicht über Wasser halten und er musste von 1917 bis 1937 wieder eine Stelle annehmen. Er arbeitete als Zeichenlehrer an der kantonalen Oberrealschule in Zürich. Parallel zu seiner Berufstätigkeit betätigte sich Johannes Weber auch kulturpolitisch. Er engagierte sich in der Kollerstube, die er bereits um 1902 zu einer stattlichen Porträtgalerie ausgeweitet hatte.⁴⁰⁸ Zudem wurde er in die Kommission des Zürcher Kunsthause gewählt. Als Righini das Präsidium der Zürcher Künstlervereinigung abgab und sich anderen Engagements zuwendete, übergab er die Leitung an Weber. Weber wird es auch sein, der Mitte der 1930er Jahre die Zürcher Regierung im Zusammenhang mit der Ahnengalerie beraten wird. Es ist davon auszugehen, dass der Kolorist Righini dem Regierungsrat den Ankauf des Werkes seines

⁴⁰⁸ Vgl. Kunz 1947.

Malerkollegen empfohlen hatte. Beide waren sie begeistert von der französischen Maltradition, beide hatten sie an der Académie Colarossi, der damals fortschrittlichsten Kunstakademie studiert. Das farbintensive Gemälde hatte aber sicher auch den Geschmack der auswählenden Regierungsräte getroffen, denn von Johannes Weber wurden später noch weitere Bilder angekauft. 1934 erwarb der Regierungsrat für Fr. 600.– das grossformatige Ölbild *Arbeit* (1917, Inv. Nr. 38), das unter dem Eindruck des damaligen Arbeiterkampfes gemalt worden war. Sisyphus kommt einem in den Sinn, wenn man die Kolonne der drei kräftigen Burschen sieht, in der einer hinter dem anderen geht und jeder eine beladene Schubkarre den Berg hinaufzuschieben versucht. Die im Gegenlicht gemalten mächtigen Silhouetten der drei Figuren mit den gesenkten Köpfen könnten die Beschweris der Arbeit nicht prägnanter zur Anschauung bringen. Im selben Jahr erwarb der Kanton das Gemälde *Düssistock* (1929, Ankauf 1934, Inv. Nr. 96). Der Glarner Berg hat die Form einer markanten Pyramide, die der Künstler bildfüllend und mit dicken Cumuli umwölkt porträtierte. 1943 wurde das Ensemble mit der Darstellung eines dominanten Berggipfels, dem *Urirotstock von Seelisberg aus* (1925, Ankauf 1943, Inv. Nr. 625) ergänzt. Johannes Weber malte neben den Landschaftsbildern zahlreiche Bildnisse von Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens. 1936 wurde der Künstler beauftragt, das Porträt des Regierungsrates *Karl Hafner* (1936, Ankauf 1936, Inv. Nr. 469) zu realisieren.⁴⁰⁹

Heinrich Baur

Der andere, nicht mehr ganz junge, vom Regierungsrat ausgezeichnete Maler war Heinrich Baur (1862–1936). Noch im selben Jahr, 1911, kaufte die Regierung ebenfalls aus der Ausstellung im Kunsthaus Zürich ein Pastell mit dem Titel *Vorfrühling am Bach* (o.J., Ankauf 1911, Inv. Nr. 68) des als Holzschneider arbeitenden Heinrich Baur.



Heinrich Baur: *Zur Maienzeit im oberen Amt (Blick von Aeugst)*, o.J., Öl auf Leinwand, 76 x 100 cm, Inv. Nr. 8.

⁴⁰⁹ Hafner war Anreger und Gründungsmitglied der Amicitia, Studentenverbindung, deren erster Präsident er war. Hafner war zielstrebig. Jurist und späterer Zürcher Justiz- und Polizeidirektor. Vgl. Briner 1995.

Die Darstellung zeigt den von Blumen und Gräsern gesäumten Rand eines Bachs. Von den Bäumen sind nur die Stämme zu sehen. Im Wasser liegen Steinbrocken. Heinrich Baur stammt aus Birmensdorf. Zu seinen favorisierten Motiven zählen Darstellungen des Reppischtals oder des von Aeugst aus gerichteten Blicks auf das obere Amt (*Zur Maienzeit im oberen Amt [Blick von Aeugst]*, o.J., Ankauf 1928, Inv. Nr. 8). Baur malte die Landschaft am liebsten im Frühling, wenn die Obstbäume in Blüte stehen und die ersten Blumen blühen. Meistens lässt er den Blick in die Ferne gleiten. So gelingen ihm naturalistische Stimmungsbilder. In manchen Bildern scheinen Aspekte der realistischen Malerei auf, die an die detaillierten Schilderungen Adolf Dietrichs erinnern.

Jean Affeltranger

Auch die Bilder, die der Regierungsrat in den folgenden Jahren ankauft, waren Landschaftsbilder. Dazu zählt das 1913 erworbene Ölbild *Baumgruppe* (um 1913, Inv. Nr. 286) von Jean Affeltranger (1874–1955).⁴¹⁰ Während Heinrich Baur gerne eine Anhöhe erklimmte, um von dort aus den Blick in die Weite schweifen zu lassen, ging Affeltranger näher an den Bildgegenstand heran. Er stellte sein Malzeug unmittelbar auf der Wiese oder auf dem Feld auf und malte die in Reihungen gepflanzten blühenden Obstbäume bildfüllend, einzeln oder in Gruppen. Ähnlich hielt er es mit pittoresken Dorfwinkeln. Auch für diese Kompositionen wählte er gezielt einen Ausschnitt, den er auf Augenhöhe und detailreich schilderte. Affeltranger benützte eine zartfarbene Palette und bemühte sich um eine naturgetreue Pleinairmalerei sowie um eine möglichst realistische Zeichnung.⁴¹¹ Wie viele seiner Malerkollegen malte auch Affeltranger vorzugsweise Landschaften aus der engeren Heimat.

Emil Karl Schulze

1914 erwarb der Regierungsrat das grossformatige Gemälde *Frühlingssonne* (um 1913, Inv. Nr. 32). Gemalt hatte es der aus dem Sächsischen in die Schweiz eingewanderte Emil Karl Schulze (1863–1930). Der Maler war seit 1903 Fachlehrer für dekoratives Malen an der Kunstgewerbeschule in Zürich. Der Künstler begegnete uns bereits im Zusammenhang mit der Universität Zürich: Emil Karl Schulze wurde von Prof. Hugo Blümner, Direktor der archäologischen Sammlung an der Universität Zürich, beauftragt, die vorderen Hallen der archäologischen Sammlung mit antiken Ornamenten auszumalen. Die Motive sollten der griechischen Vasenmalerei nachempfunden sein und didaktischen Zwecken dienen. Für das Bild *Frühlingssonne* war der Regierungsrat bereit, Fr. 400.– zu bezahlen. Die mächtigen Wolken im Hintergrund, die parallel stehenden Birken, von denen nur die kahlen Stämme zu sehen sind, und die blühenden Primeln wecken Assoziationen zu Bildern von Hodler. Doch das Symbolische, wie es Hodlers Darstellungen prägt, ist bei Emil Karl Schulze nicht auszumachen. Er malte eine reale Landschaft, malte sie aus der Nähe und in abendlicher Stimmung mit flachen Schatten auf dem Boden.

René Lackerbauer

1915 erwarb der Regierungsrat für Fr. 135.– das kleinformatige, farbenprächtige Bild *Das Remisen Tor* (1915, Inv. Nr. 5) von René Lackerbauer (1861–1934). Das sonnenbeschienene Tor mit dem

⁴¹⁰ Jean Affeltranger (1874–1955) war der Vater von Hans Affeltranger (1919–2002), der auch Maler war und von dem sich ebenfalls mehrere Landschaftsbilder, Stillleben und Interieurs in der Kunstsammlung befinden.

⁴¹¹ Plüss/von Tavel 1958–1967, S. 8.

kleinen Platz davor ist umgeben von Büschen und Bäumen, die der Künstler mit pastosem Farbauftrag und in satten Grün- und kontrastierenden Rottönen festgehalten hat.

Sehnsuchtsmotiv Engadin

Schon in den ersten Jahren kam ein Ensemble zusammen, das mit der Darstellung von Landschaften einen ersten thematischen Akzent in der Sammlung setzte. Obwohl die Landschaft des Kantons Zürich nicht von imposanten Alpenpanoramen geprägt ist, wurden die Maler nicht müde, die unzähligen reizvollen Gegenden des Kantons aufzusuchen und zu schildern. Doch die Regierung kaufte nicht nur Bilder der Zürcher Landschaft. Als eine Delegation des Regierungsrates 1913 die Dezemberausstellung im Kunsthaus besuchte, kaufte sie das von Anton Christoffel (1871–1953) gemalte Aquarell *Zuoz* (1913, Ankauf 1914, Inv. Nr. 447). Der Bündner Maler lebte seit 1908 in Zürich, doch er blieb seinem Heimatkanton verbunden und malte Motive aus dem Engadin.



Anton Christoffel: *Zuoz*, 1913, Aquarell auf Papier, 33 x 54 cm, Inv. Nr. 447.

In *Zuoz* ist es eine Strasse mit Engadiner Bauernhäusern. Vielleicht hatte das Dargestellte bei der Delegation der Behörden Sehnsuchtsgefühle hervorgerufen? Der Künstler schildert die Strasse mit grosser Detailgenauigkeit. So malt er die massiven Steinfronten eines aus mehreren Gebäudeteilen zusammengeschlossenen Mehrzweckbaus. Charakteristisch für die Erscheinung der Engadiner Bauernhäuser sind die verschiedenen grossen Zugänge zu den innenliegenden Räumen. So fehlt auf Christoffels Bild auch das breite Tor nicht, das für beladene Heufuder bemessen ist, noch die so malerisch anmutende, asymmetrische Anordnung der in Grösse und Form variierenden Trichterfenster innerhalb der dicken Mauern. Um die ruhige Strasse zu beleben, integrierte er eine Figur in die Szene. Es sollte nicht das einzige Bild von Christoffel in der Sammlung bleiben. Zu einem anderen Zeitpunkt kaufte der Regierungsrat ein Bild mit der Darstellung einer Alphütte im Engadin und danach eine aquarellierte Schneelandschaft, die auch für heutige Augen im Stil erfrischend aktuell wirkt. Die bevorzugte Technik von Christoffel war das Aquarell. Es war sein Gewerbeschullehrer Gottlieb Kägi, der ihn mit den Feinheiten des Aquarellierens vertraut gemacht hatte.

Bilder aus dem Süden

Neben der Bergwelt war auch der Süden ein beliebtes Thema, das mannigfach Eingang in die Sammlung fand. 1916 kaufte die Regierung anlässlich der Eröffnung des Kunstmuseums Winterthur

das Bild *Im Süden* (1914, Ankauf 1916, Inv. Nr. 118)⁴¹² von Karl Montag (1880–1956) mit der Darstellung einer jungen Frau, die sinnierend unter einem Olivenbaum im Schatten auf einem Stein sitzt. Ferner wurden eine *Südtaliesenische Flusslandschaft* (o.J., Ankauf 1923, Inv. Nr. 256) und eine Hafenszene *Porto Ischia* (o.J., Ankauf 1929, Inv. Nr. 299) von Oscar Ernst (1881–1944) erworben.



Karl Montag: *Im Süden*, 1914, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, Inv. Nr. 118.

Über den Tiroler Maler Hans Pezzey (1871–1931), der zwischen 1895 und 1930 in Zürich lebte, ist heute nicht mehr viel bekannt. Er schien viel durch die Lande gereist zu sein, um touristisch attraktive Motive zu malen. Von vielen seiner auf den Publikumsgeschmack ausgerichteten Darstellungen unterscheidet sich jedoch das kleine Ölgemälde mit dem Titel *Abend am Gardasee* (o.J., Ankauf 1915, Inv. Nr. 243) durch die Kühnheit der Komposition und durch die abstrahierende Malweise. Die zwei hochaufragenden, dunklen Zypressen am Ufer des Gardasees sind mit wenigen pastosen und gestisch anmutenden Pinselstrichen im Gegenlicht bildfüllend gemalt und dramatisch in Szene gesetzt. Die kleine Komposition kostete Fr. 150.–.

Ähnlich beliebt wie der italienische Süden waren Darstellungen von Frankreich. Das Pastell *Montélier* (o.J., Ankauf 1914, Inv. Nr. 94) stammt von Wilhelm Hummel (1872–1939), der seine Motive vor Ort malte. So auch die 21 x 29 cm grosse Landschaftsimpression. Mit skizzenhaftem Strich stellte er die Felder und den Hügelzug dar, verwob das Nebeneinander von brachliegenden und bepflanzten Feldern zu einem farblich stimmigen Geflecht. Der lebendige Strich macht die Bewegung sichtbar, mit der der Wind über die Felder fegt und die mächtigen Bäume biegt. Auch die Wolken am blauen Himmel scheinen nicht stillzustehen. In diese Landschaft eingebettet ist das Dorf Montélier. Der Kirchturm fast zuoberst auf dem Hügel ist weitherum sichtbar und erscheint als ruhender Pol. Wilhelm Hummel war als Maler, Zeichner und Grafiker tätig. 1904 übernahm er die Lehrstelle für

⁴¹² Das Gemälde wurde aus der Turnausstellung, die in diesem Jahr im Kunstmuseum Winterthur stattfand, erworben und – so der Regierungsrat – dem Kunstverein als Ausdruck seiner Anerkennung für die Verdienste am Zustandekommen des neuen Museums, das 1916 seine Tore öffnete, als Depositum überlassen. Vgl. RRB 3118 vom 23. Dezember 1916. Es war aber auch kein Zufall, dass der Kanton ein Werk von Karl Montag erwarb. Einerseits war Montag ein Winterthurer Maler. Andererseits ehrte man zugleich den Maler mit dem Ankauf, der als Berater und Kunstvermittler massgeblich dazu beigetragen hatte, Winterthur zu einem «Zentrum» der impressionistischen Kunst zu machen. Vgl. Gloor 1986, S. 138.

Figurenzeichnen an der privaten Kunstschule von Luise Stadler und übersiedelte von Gottlieben nach Zürich. 1913 gründete er eine eigene Kunstschule. Von 1921 bis 1937 war er Lehrer für Figurenzeichnen an der Zürcher Kunstgewerbeschule. Als Vorstandsmitglied der Zürcher Kunstgesellschaft war er zusammen mit Righini Berater der Regierungsräte. Seine eigene künstlerische Tätigkeit galt der Landschaft, dem Bildnis und dem Stillleben. Ausstellungen beschiedte er eher selten. Zu seinen bekanntesten Arbeiten zählt das Wandbild im Hauptgebäude der ETH *Der Simplontunnel bei Brig*.

Pioniere der Zürcher Landschaftsmalerei

Im Folgenden sollen die wichtigsten Pioniere der Zürcher Malerei näher vorgestellt werden. Es sind zugleich Persönlichkeiten, die zu Beginn des neuen Jahrhunderts zu den markantesten Zürcher Malern zählten. Sie leisteten wichtige Beiträge zur Entwicklung der Kunst im Kanton Zürich. Ein Ankauf durch den Regierungsrat ehrte die Künstler und signalisierte die Anerkennung ihrer schöpferischen Tätigkeit.

Alfred Marxer

Der in Turbental geborene Alfred Marxer (1876–1945) war bereits 46 Jahre alt, als die Regierung das erste Bild erwarb. Als Mitglied der Sektion Zürich der GSMBA waren die Bilder von Marxer regelmässig in den Nationalen Kunstaussstellungen, im Künstlergütli oder im Kunsthaus zu sehen. An der Werkschau 1922 im Kunsthaus präsentierte er sein Gemälde *Die Mythen am Abend* (1922, Inv. Nr. 318). Der Künstler hat den weitherum sichtbaren Hausberg des Kantons Schwyz frontal ins Bild gesetzt. Die zwei markanten Felspyramiden heben sich mächtig vom Himmel ab. Ihre Silhouette schildert er so präzise wie die Details der Felsformationen. Die als Kuben gemalten Gebäude sowie die Bäume des am Fusse des Berges gelegenen Dorfes spiegeln sich im flachen Wasser des Sees. Der Künstler hat die Gebirgsstöcke vom gegenüberliegenden Ufer aus dargestellt. Von hier aus hatte er einen prächtigen Blick auf die Berge. Wahrscheinlich sind vor Ort nur Skizzen entstanden. Die handwerklich sorgfältige Ausführung lässt jedenfalls vermuten, dass der Künstler das Gemälde im Atelier gemalt hat. Die Betonung der Umrisse, der exakt strukturierte Aufbau der Komposition, die Konturierung der Berge, die Lichtverhältnisse sowie die Härte, mit der die Ansicht des Dorfes gemalt ist, entstehen so nicht im Freien. Manche Aspekte, wie die Grün-Blau-Töne, verweisen auf das grosse Vorbild Ferdinand Hodler. Die letzten Sonnenstrahlen auf den Berggipfeln lockern die formale Strenge jedoch auf und geben dem Bild etwas Atmosphärisches.

1926 kaufte der Kanton ein in kräftigen Farben gemaltes Blumenbild (*Blumenbild*, 1926, Ankauf 1926, Inv. Nr. 267). Das Stillleben mit dem bunt blühenden Strauss in der Vase ist das zweite Blumenstillleben überhaupt, welches die Behörde erwarb. 1927 ergänzte eine *Moorlandschaft am Pfäffikersee* (o.J., Inv. Nr. 2578) das Ensemble, ein Jahr später eine Neuschneelandschaft. Fast zehn Jahre später, 1937, kaufte der Kanton ein Bild mit einem spielenden Kind (*Spielendes Kind*, 1936, Inv. Nr. 368). Ebenfalls in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre wurde der Künstler beauftragt, Regierungsrat Otto Pfister (1936, Ankauf 1936, Inv. Nr. 466) und Bundesrat Ernst Nobs (1941, Ankauf 1936/1941, Inv. Nr. 567) – mit Letzterem verband ihn eine persönliche Freundschaft – zu porträtieren.⁴¹³ Alfred Marxer stirbt 1945. Nach seinem Tod wird das bestehende Ensemble ergänzt mit einem Selbstporträt des Künstlers, das aus dem Jahr 1942 datiert ist. Ferner erwirbt der Kanton

⁴¹³ Zum Verhältnis von Ernst Nobs zur Kunst vgl. Kästli 1995: Nobs war selber ein begeisterter Maler. Die beiden umwanderten den Zürichsee und hielten pittoreske Motive fest.

eine Gotthardlandschaft aus dem Nachlass (*Gotthardlandschaft*, o.J., Ankauf 1946, Inv. Nr. 794). Alfred Marxer kannte die Gotthardgegend gut. In einem Feuilletonartikel in der «Neuen Zürcher Zeitung» hatte er sich dazu wie folgt geäussert: «Es gibt zwei grosse, malerisch unerschöpfliche Gebiete der Gotthardhöhe, die mir besonders vertraut sind und die zusammen das charakteristische Gesicht der Landschaft ausmachen. Das eine ist die Terrainwelle rechts der Strasse, die sich vom Hospiz vom Niedersteig der Strasse ins Tal Tremola bis hinein ins Lucendrotal zieht. Das ist auf den ersten Blick eine granitengraue Bergwüste, ein Steinchaos unter wolkigem Himmel zwischen dunkelansteigenden Bergen. Das andere Gebiet ist das sich nach links weitende, eigenwillig geformte Cellatal.»⁴¹⁴ Aufgrund der zwei Steinhäuser, die der Künstler ins Bild gesetzt hatte, lässt sich genau eruieren, was der Maler darstellte. Der Zürcher Bildhauer, Jürg Altherr, der ein Atelier in der Nähe des Gotthardhospizes hatte und deshalb die Bergwelt gut kannte, meinte im Gespräch: «Der Berg heisst Pizzo d'Orsino von der Tessinerseite aus, von der Urnerseite Winterhorn, die Silhouette auf dem Bild folgt der Kantonsgrenze. Im Tälchen vor dem Berg liegt der (kleine) Lago d'Orsino. Im Tälchen näher zum Betrachter die Laghi d'Orsirora. Hinter dem Betrachter der Anfang der Reuss mit dem Lago die Lucendo. Das Bild entstand halbwegs zwischen Ospizio und Pizzo d'Orsino, Richtung Nord-Nordwest.»⁴¹⁵



Alfred Marxer: *Die Mythen am Abend*, 1922, Öl auf Leinwand, 56 x 70 cm, Inv. Nr. 318.

Alfred Marxer war zu seiner Zeit als Maler allgemein anerkannt. Er war ein fleissiger Schaffer. Der modernen Bewegung hat er sich aber nie angeschlossen. Marxer malte zeit seines Lebens in einem altmeisterlichen, gedanklich inspirierten Stil. Marxer ist nur einer der Maler, die während des Zweiten Weltkriegs in seiner Entwicklung zurückgeworfen wurden und streckenweise konventioneller malten als zuvor. In seinen regelmässig verfassten Texten für das Feuilleton der «Neuen Zürcher Zeitung» legte er seine Haltung wiederholt dar.

Friedrich August Vitalis (Fritz) Widmann

1911 hatte der Kanton das erste Bild von Friedrich August Vitalis Widmann (1869–1937) angekauft.⁴¹⁶ Die Winterlandschaft zählt zu den ersten Erwerbungen des Kantons (*Winterlandschaft*, o.J., Ankauf 1910, Inv. Nr. 139). Dargestellt ist eine frisch verschneite Landschaft mit grossen Bäumen, deren Äste

⁴¹⁴ Marxer (um 1940).

⁴¹⁵ Jürg Altherr kannte die Bergwelt um den Gotthard gut und erkannte die gemalte Gegend (Gespräch mit der Autorin, Juli 2013).

⁴¹⁶ Mit Rufname Fritz Widmann.

sich unter der Last des Schnees biegen. Widmann hat selten menschenleere Landschaften gemalt. Meistens weisen seine Bilder ins Erzählerische. So auch in *Herbstfeuer* (o.J., Ankauf 1929, Inv. Nr. 86), das zwei Frauen beim Pflücken von Hopfen zeigt. Hinter den hochgewachsenen Pflanzen brennt ein Feuer. Dichter weisser Rauch steigt in den Himmel. Hopfen galt als Heilpflanze und wurde als Tee getrunken. Im Bild *Kleinstadtidyll* (o.J., Ankauf 1934, Inv. Nr. 109) malte Widmann eine Frau, die in einem Hinterhof Wäsche an die Leine hängt und zugleich mit der Nachbarin plaudert, die auf dem Balkon eines ärmlichen Gebäudes steht und in den Hof hinunterblickt. Im Bild *Landschaft mit Reiter* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 259) kommt aufrecht im Sattel sitzend ein einsamer Reiter des Weges. Neben den hohen Bäumen wirkt er verschwindend klein. So unterschiedlich Widmanns Bilder in Inhalt und Stil sind, seine Figuren, sind sie noch so klein, sind von einer sprechenden Lebendigkeit. Besonders deutlich wird dies anhand von drei Gestalten in der Miniatur *Glühwürmchen* (o.J., Ankauf 1938, Inv. Nr. 372), wo drei Frauen sich entzückt über die Würmchen beugen, die am Wegrand leuchten. In Widmanns Darstellungen schwingt stets leiser Humor mit. Ihnen eignet etwas Anekdotisches, manchmal ins Operettenhafte gesteigert.

Die Vorliebe Widmanns für das Erzählerische und für Figuren im Bild haben mit seiner Herkunft zu tun. Sein Vater Josef Viktor Widmann (1842–1911) war ein damals bekannter Feuilletonredakteur der Berner Zeitung «Der Bund».⁴¹⁷ Er verfasste Kritiken, Rezensionen und war Autor eigener Theaterstücke. Fritz Widmann illustrierte manche Publikationen seines Vaters und entwarf die Buchumschläge. Der Sohn kam schon früh in Kontakt mit der Literatur, für die er zeit seines Lebens eine Passion hegte. Fritz Widmann war seinerseits ein begabter Feuilletonist, der für verschiedene Zeitschriften, unter anderen für die damals massgebende Kulturzeitschrift «Die Schweiz» oder für das Feuilleton der «Neuen Zürcher Zeitung», Artikel verfasste. Seit 1904 war er mit Hermann Hesse befreundet. Sein Vater war einer der ersten, der Hesses Frühwerk in der Schweiz förderte, so wie er auch das Œuvre von Carl Spitteler und zahlreichen anderen Dichtern bekannt machte.

Als es um die Berufswahl ging, entschied sich Fritz Widmann zugunsten der Malerei. Er besuchte das Technikum in Winterthur (Prof. Wildermuth) und danach jenes in Bern. Schliesslich ging er an die Kunstakademie nach Karlsruhe, wie viele Kollegen zu seiner Zeit. Seine wichtigsten Anreger waren indes Adolf Stäbli, dessen Unterricht er in München besuchte, und Ferdinand Hodler, den er 1893 zum ersten Mal traf und mit dem ihn eine Freundschaft verband. Erinnerungen an den berühmten Maler hielt er in einer kleinen Publikation schriftlich fest. Er lernte bei Stäbli, der noch der akademischen Malerei zugewendet war, die Dramatik der Landschafts- und Figurendarstellung sowie die Steigerung der Mittel ins Pathetische. Er studierte bei Hodler die Bedeutung der Linie, die klare Bestimmtheit im Umgang mit der Landschaft und der Figur, die Ausgewogenheit der Komposition, die Reduktion der Farben und das Setzen von kräftigen Akzenten, den flächig breiten Pinselstrich. Als Widmann 1899 frisch verheiratet mit der Malerin und Fotografin Gret Widmann nach Rüschlikon ins herrschaftliche Brahms⁴¹⁸ zog, machte er Bekanntschaft mit Hermann Gattiker (1865–1950), von dem er ebenso wichtige Impulse erhielt und mit dessen Rüschliker Malerfreunden er in regem Austausch stand.⁴¹⁹

⁴¹⁷ Vgl. Stark 2009, S. 7–24.

⁴¹⁸ In dem 1716 erbauten Gebäude logierte Johannes Brahms anlässlich seines Zürcher Sommeraufenthaltes im Jahr 1874. Das eindruckliche Wohngebäude, situiert auf der langgestreckten Bergkuppe, hat Fritz Widmann im Gemälde *Auf der Anhöhe (Brahms⁴¹⁸haus, alt Nidelbad)*, porträtiert.

⁴¹⁹ Als Fritz Widmann ein Stück Natur malte, soll ihn Gattiker gefragt haben, ob er die Form der Bäume und der Blätter wirklich in der Schärfe, die er ihnen gab, so sehe, wie er sie male. Widmann, der unter dem Eindruck der



Friedrich August Vitalis Widmann: *Ansicht der Kyburg*, 1901, Öl auf Leinwand, 130 x 202 cm, Inv. Nr. 1500_118.

Von den sich in der Sammlung befindenden Kleinformaten und Miniaturen unterscheidet sich das von Widmann 1901 gemalte, über 130 x 202 cm grosse Frühwerk *Ansicht der Kyburg* (1901, Ankauf o.J., Inv. Nr. 1500_118). Es handelt sich um ein imposantes Panorama, in dem etwas von Hodlers Einfluss nachklingt. Widmann wählt ein Kompositionsschema, bei dem er die Kyburg bei hohem Horizont malt.⁴²⁰ Nur von Weitem, zwischen roten Bergkuppen, im oberen Viertel des Bildgevierts ist die Kyburg in Form einer Ansammlung von blockhaften Gebäuden mit sonnenbeschienenen Fassaden zu sehen. Während Widmann die besonnten Silhouetten mit kräftigen Farben akzentuiert, liegt die Landschaft selbst im Schatten. In der Ferne wechseln sich helle und dunkle Partien, lichte und bereits im Dunkel des Abendlichts liegende Landstriche ab. Tief unten am Fusse des Berges folgt die Töss ihrem Lauf. In einem Dorf – man sieht es beinahe nur mit der Lupe – brennt ein Feuer. Der Wechsel von hellen und dunklen Flächen dient nicht allein der Modellierung der Landschaft. Widmann setzt die Bildmittel ein, um die Landschaft detailliert darzustellen und um erzählerische Momente einfließen zu lassen.⁴²¹

Formen Hodlers arbeitete, musste zugeben, dass dies nicht der Fall sei (vgl. Kempter 1985, S. 51–57, hier S. 57). Während Widmann von Gattiker lernte, eignete sich Gattiker seinerseits Aspekte von Hodlers Stil an. Als Beispiel seien hier angeführt: das Gemälde *Föhnsturm am Vierwaldstättersee* von Fritz Widmann (Abb. in: *Die Schweiz*, 1910, S. 450) und das Bild von Hermann Gattiker, *Die Wiege der Eidgenossenschaft, Rütli* (o.J., Ankauf 1930, Inv. Nr. 316). Bei beiden Malern sind Standpunkt, Perspektive, Blick auf den Berg und Bildausschnitt fast identisch. Die Bilder unterscheiden sich durch die Stimmung. Bei Widmann ist der See aufgewühlt und die Wolken verdichten sich um den Bergkamm, während Gattiker die Gegend bei aufziehenden Wolken noch sonnenbeschienen und mit spiegelglattem See darstellt. Während Gattikers Stil nun deutlich Züge zu Hodlers Stil aufweist wie zum Beispiel den architektonischen Aufbau der Berge und der Wolken, erscheint Widmanns Darstellung naturnaher und wirklichkeitsgetreuer.

⁴²⁰ Der hochgezogene Horizont taucht auch in Bildern von anderen Malern der Rüschliker Malerkolonie auf, so bei Hermann Gattiker, Gustav Gamper oder Wilhelm Friedrich Burger.

⁴²¹ Zur Kyburg vgl. Gubler 1979 sowie Flühler-Kreis 1999: Die Kyburg ist ein mächtiges Symbol der Zürcher Landvogtei. Sie war das grösste Verwaltungszentrum und umfasste etwa zwei Drittel des zürcherischen Hoheitsgebietes. Wer die Landvogtei verwalten durfte, hatte gute Chancen auf eine weitere politische Karriere

Während das repräsentative Gemälde erst zu einem späteren Zeitpunkt aus dem Nachlass von Richard Bühler für die Kunstsammlung angekauft werden konnte, wurde der grösste Teil des Ensembles in den 1930er Jahren erworben. Widmanns künstlerische Heiterkeit bot in den 1930er Jahren eine willkommene Abwechslung. Sie war unverfänglich und ungefährlich in einer Zeit, die zunehmend ideologisch und propagandistisch aufgeladen war und in der sich die ersten Vorboten einer Ästhetik, die im Zeichen der geistigen Landesverteidigung stand, zeigten. 1935 widmete das Kunsthaus Widmann eine Ausstellung. 1937 starb er hochgeachtet im Brahmshaus in Rüschlikon.⁴²²

Hermann Gattiker

Bevor das Malerehepaar Widmann am Ende des vorletzten Jahrhunderts nach Rüschlikon kam, bewohnte eine Gruppe von Malern das Brahmshaus. Die Künstler fanden sich hier zusammen, um gemeinsam zu malen. Treibende Kraft war der Maler, Lehrer und Erzieher Hermann Gattiker, der seinerseits ein bedeutender Protagonist des Zürcher Kulturlebens war.

Hermann Gattiker (1865–1950) ist in Zürich Enge geboren. Sein Handwerk erlernte er an der Kunstgewerbeschule in Zürich, die er von 1880 bis 1883 besuchte. Seine handwerklichen Fertigkeiten verfeinerte er danach an der Kunstakademie in Dresden, wo er sich zum Landschaftsmaler und Radierer ausbilden liess. Von 1886 bis 1892 unterrichtete er als Zeichenlehrer Prinz Johann Georg von Sachsen. 1895 zog er wieder nach Karlsruhe, um 1899 in die Schweiz zurückzukehren. Man hatte dem versierten Radierer an der Zürcher Kunstgewerbeschule eine Lehrtätigkeit angeboten.⁴²³ Doch Gattiker blieb nur bis 1902 an der Kunstgewerbeschule. Er war mit den Unterrichtsmethoden, insbesondere was die Landschaftsmalerei betraf, unzufrieden. Anstatt die Unterrichtsstunden der Landschaftsmalerei über mehrere Semester zu verteilen, sollte das Fach kompakt am Ende der Ausbildung angeboten werden. Seine Stelle übernahm bald darauf Ernst Würtenberger. Gleichzeitig engagierte sich Gattiker (seit 1900) an der Stadlerschen Kunst- und Kunstgewerbeschule für Damen, wo er Radierkurse gab. Gattiker war äusserst aktiv in Zürich.⁴²⁴ Neben seiner Lehrtätigkeit war er von 1899 bis 1909 Mitglied der Sammlungskommission der Zürcher Kunstgesellschaft und von 1906 bis 1909 im Vorstand. Gattiker bekleidete noch zahlreiche andere Ämter: 1902 bis 1903 war er Mitglied

in der Stadt mit Aussicht auf das Bürgermeisteramt. Die führenden Zürcher Geschlechter waren daher darauf erpicht, diesen Posten zu besetzen. Nach dem politischen Umsturz von 1798 raubten die aufrührerischen Bauernschaften die Grafschaftsgelder und zerstörten einen Teil der Porträtgalerie der Landvögte. Als Folge der politischen Umwälzungen von 1831 wurde die Burg als Verwaltungszentrum aufgegeben und kurz darauf veräussert. Nach verschiedenen Handänderungen erwarb der Kanton Zürich 1917 die Kyburg (vgl. RRB 673 vom 12. März 1917). 1925 bis 1927 wurde sie zu einem Museum umgebaut. Im Zusammenhang mit der Einrichtung des Museums wurden verschiedene Gemälde und Stiche, die Kyburg darstellend, erworben. Dazu zählt auch das Gemälde von Fritz Widmann sowie weitere Bilder wie zum Beispiel die Leinwände von Johann Jakob Biedermann (1763–1830), *Ansicht der Kyburg* (o.J., Ankauf 1958, Inv. Nr. 227) oder Franz Büchner (*?), *Die Kyburg um 1840* (um 1840, Ankauf 1965, Inv. Nr. 1500_1).

⁴²² Vgl. N.N. 1937: Aus dem Nachruf auf Fritz Widmann: «Mit Fritz Widmann verliert unser Zürcher Kunst- und Literaturleben eine originelle und anregende Persönlichkeit. Wie er auch als Maler gern erzählte, war er mündlich und schriftlich ein köstlicher Fabulierer, dem das Füllhorn des Witzes nie ausging. Gleich seinem Vater besass er ein unerschöpfliches Gedächtnis und da im Elternhaus berühmte Grössen ein- und ausgingen, war er eine wandelnde Chronik. Meisterlich erzählte er Gespräche Brahms, Spittlers und Hodlers wieder, dem er ein kleines, im Anekdotischen fein dosiertes Buch gewidmet hat. Seine eigene reiche Bildung gab ihm einen humanistischen Zug, auf den er stolz sein durfte.» Widmann war wie dargestellt vielseitig begabt und hatte einen grossen Bekanntenkreis, auf den hier nicht im Einzelnen eingegangen werden kann. Widmann war auch ein hervorragender Schachspieler und Präsident des Zürcher Schachklubs.

⁴²³ Vgl. Stark 2009, S. 7–24.

⁴²⁴ Vgl. von Roda/Wipf 2007, S. 133: 1908 bezeichnete der deutsche Dichter und Schriftsteller Wilhelm Schäfer (1868–1952) Gattiker als der bestimmende Mittelpunkt für die Kunst in Zürich.

der Eidgenössischen Kunstkommission, 1915 Vorsitzender der Vereinigung der Schweizerischen Grafiker «Walze». Für die eigene Kunst blieb nicht viel Zeit. Schliesslich zog sich Gattiker mehr und mehr zurück, um sich der Malerei zu widmen.⁴²⁵

Als Lehrer der Kunstgewerbeschule bot er seinen Schülern während der Sommerferien Zusatzkurse in Rüschlikon an, wo er seit seiner Rückkehr aus Deutschland wohnte. Man logierte in einem alten Bauernhaus, dem Nidelbad, beziehungsweise dem Brahms Haus. Gattikers Sommerkurse waren bald legendär. Als seine ehemaligen Studienkollegen nach Rüschlikon kamen, um seinen Unterricht zu besuchen, entwickelte sich in Rüschlikon eine Art Malerkolonie. Zu der Gruppe zählten Hans Brühlmann, Christian Conradin, Jakob Wyss und Johann Albert Zubler. Die Kommilitonen aus der Karlsruher Zeit waren Gustav Gamper und Hans Sturzenegger. Später schlossen sich Ernst Schweizer, Max Burgmeier, Richard Amsler und andere der Gruppe an.⁴²⁶ Gattikers Methoden waren streng: «Für Gattiker stand an vorderster Stelle die Beherrschung der handwerklichen Grundlagen, das Zeichnen und das genaue Beobachten, dann erst war nach seiner Auffassung ein Maler frei für die künstlerische Aussage. Auf diesem Grundsatz basierte seine ganze autoritäre Lehrmethode, was für seine Schüler nicht immer leicht zu ertragen war und gelegentlich zu Konflikten führte.»⁴²⁷

Welche Art von Malerei vermittelte Gattiker? Das um 1900 gemalte Landschaftsbild *Rüschlikon* mit Sicht auf das Dorf, auf Zürichsee und Pfannenstil belegt, dass Gattiker noch um 1900 ein vom romantischen Naturalismus geprägter Maler war.⁴²⁸ Die brauntonige Komposition ist in Vorder-, Mittel- und Hintergrund gegliedert. Fast fotografisch genau sind die Details festgehalten: die Bauernfrau, die durch das Gewicht des Bündels, das sie auf dem Rücken schleppt, gebückt über die Felder geht. Der Weg, der sich durch die Wiesen schlängelt und direkt zur Kirche führt. Der Kirchturm, das höchste Gebäude inmitten des gepflegten Dorfes mit den stattlichen, mehrstöckigen Gebäuden und den weiss bemalten Fassaden. Das Dampfschiff und die Segelboote auf dem flachen, unbewegten Zürichsee, in dem sich die am Himmel türmenden Cumuluswolken spiegeln und den Pfannenstil in Schatten legen. Jedes Detail ist behutsam gemalt. Das auf Panoramasicht angelegte Bild stammt zweifellos von einem aufmerksamen Beobachter, der uns nicht nur eine Landschaft, sondern auch etwas von der Kleinräumigkeit und der Beschwerlichkeit des alltäglichen Lebens vor Augen führt.

Als der Kanton das erste Gemälde von Hermann Gattiker erwarb, existierte die Rüschliker Künstlerkolonie nicht mehr und Gattiker hatte seine offiziellen Ämter abgegeben. Obwohl er seit 1896 im Künstlerhaus und seit der Eröffnung des neuen Kunsthauses (bis ins Jahr 1942) fast alljährlich im Kunsthaus ausstellte,⁴²⁹ schien er nach dem Ersten Weltkrieg ebenso für seine Existenz gekämpft zu haben wie andere Malerkollegen. Der Kanton erwarb erst 1923 das erste Gemälde. Er kaufte es in einer Herbstausstellung, die in Horgen stattfand. Von den oben erwähnten Konventionen ist nichts mehr auszumachen. Der Künstler, der den Sommer in Ligurien verbrachte, hatte dort das kleinformatige Bild *An der Strasse von St. Margherita* (1923, Inv. Nr. 135) gemalt. Was er am Rande der Strasse sah, war ein markanter Felsen am Meer, auf dessen Buckel eine Föhre wuchs. Im

⁴²⁵ Vgl. Stark 2009, S. 13.

⁴²⁶ Vgl. von Roda/Wipf 2007, S.134.

⁴²⁷ Von Roda/Wipf 2007, S. 135.

⁴²⁸ Vgl. Stark 2009, Abb. S. 26: Es handelt sich um das Gemälde *Rüschlikon* (um 1900), Öl auf Leinwand, 51 x 73 cm. Eigentum der Gemeinde Rüschlikon.

⁴²⁹ Vgl. Fries 1950.

Hintergrund das sich im Abendlicht gelblich färbende Meer, Hügelzüge und ein fensterloses, blockartiges Gebäude auf einer Anhöhe. Die Szenerie rundete er mit einem kleinen Föhrenwäldchen ab. Das Motiv ist keineswegs spektakulär. Hingegen fällt die Grosszügigkeit der Handschrift auf und der kühn gewählte Bildausschnitt.

Gattiker hatte einen markanten eigenen Stil entwickelt. Auf die Landschaft wirft er jetzt seinen eigenen Blick. Das Panorama interessiert ihn nicht mehr, sondern der Bildausschnitt. Er fokussiert einen Berg, eine Strasse, eine Ruine. Zoomt sie sozusagen heran und malt sie bildfüllend. Aus leichter Untersicht dargestellt, bekommt der Bildgegenstand monumentale Wirkung. Dies gilt auch für das 1930 erworbene Bild *Die Wiege der Eidgenossenschaft (Rütli)* (o.J., Ankauf 1930, Inv. Nr. 316) aus einer Ausstellung in Rüschlikon.



Hermann Gattiker: *Die Wiege der Eidgenossenschaft (Rütli)*, o.J., Öl auf Leinwand, 60 x 100 cm, Inv. Nr. 316.

Bildfüllend türmen sich die gestaffelten Bergrücken mit den in den Himmel ragenden Felsen. Blautöne kontrastieren mit dem kräftigen Grün der baumbewachsenen Berghänge. Die Sonne hellt die Baumwipfel auf, und auch die Krete entlang des Berges strahlt in leuchtendem Gold. Hinzu kommt eine pastose Malweise, als wären die Bildgegenstände mit Farbe modelliert. Der Künstler tastet sich an die Wirkung von Licht und Schatten heran. Malt und übermalt die Partien, bis die Helldunkelwerte der sonnigen und schattigen Partien stimmig sind. Dieses Prinzip gilt auch für das Stoffliche. Jedes Detail wird so lange gemalt und übermalt, bis die Materialität greifbar wird. Gattiker geht es nicht allein um die Anschauung, sondern auch um die haptische Qualität der Materie. Wenn Gattiker eine Felswand malt, dann ist der Stein hart. Wenn er Wasser malt, ist dieses transparent, klar und sauber. Jedes Detail ist dem Maler gleichwertig. Mag sein, dass der Künstler mit dem aufkommenden Zeitgeist des Zweiten Weltkriegs vorübergehend die Sujets wieder konventioneller darstellte, wie zum Beispiel die *Bergwiese* (o.J., Ankauf 1935, Inv. Nr. 1657_8) mit der Blumenwiese am Bach, oder *Winter im Moos, Rüschlikon* (1935, Ankauf 1936, Inv. Nr. 336). Doch längerfristig lässt sich der Künstler nicht verunsichern. Das Rad dreht er nicht zurück. Die *Ruine bei Caumont (Provence)* (o.J., Ankauf 1940, Inv. Nr. 492) oder die *Bergstrasse (Simplon)* (o.J., Ankauf 1943, Inv. Nr. 618) konstruierte er mittels eines architektonischen Aufbaus, hart und kompromisslos.

Wie gewissenhaft Gattiker auch in seinem Œuvre in Bezug auf das Handwerk war, zeigt sich in der Wahl der Werkstoffe und insbesondere auch beim Aufbereiten des Malmaterials. Gemeint ist nicht allein die Grundierung der Leinwand. Für das Präparieren der Leinwand schlägt ohnehin jeder Maler seinen eigenen Weg ein und verfolgt seine eigene Philosophie. Gattiker ist ebenso behutsam in der Auswahl der Bildträger wie der Farben. Nur die beste Qualität scheint ihm gut genug gewesen zu sein. Selbst für das erwähnte Kleinformat *An der Strasse von St. Marguerita* wählte er nicht einen

beliebigen Karton, sondern er malte auf ein George Rowney's Birchmore Board.⁴³⁰ Seine Bilder sind auch durchwegs mit kostbaren Gold- oder bronzierten Rahmen gefasst. Selbst in Zeiten, wo Malmaterial teuer war, wählte er kein billiges Material und sparte trotz Kriegszeit auch nicht an Farbe. Gattikers Werke haben sich bis heute ausgezeichnet erhalten.

Zehn Zeichnungen, die 2015 als Schenkung aus dem Nachlass in die Sammlung kamen, runden das Ensemble der Ölbilder ab. Interessant ist zu beobachten, dass Gattiker mit verschiedensten Bleistifttypen gearbeitet hatte. So verschieden wie die Bleistifte sind, so differenziert ist auch die Strichführung, mit der er seine Impressionen festhielt. Unter den Werken befinden sich Zeichnungen, die er mit breiten, weichen Stiften, wie sie die Architekten für ihre Entwürfe benützen, realisiert hatte. Die Verwendung des Zeichenmittels ist wohl kein Zufall. Tatsächlich betätigte sich Gattiker auch als Architekt. Er hatte sich ein Atelierhaus im modernistischen Bauhausstil an der Langhaldenstrasse in Rüschlikon gebaut. Die Pläne für das im Stil der Moderne gehaltene Gebäude hatte er selber entworfen. Gattiker war vielseitig begabt und aufgrund seiner zahlreichen Aktivitäten auch bestens vernetzt. Auch in seiner Gemeinde Rüschlikon. Er kannte Gottfried Duttweiler, Begründer des Migros Genossenschaftsbundes. Dieser hatte Gattiker für die Konzeption der Parkanlage «Park im Grüene» beigezogen.⁴³¹

Gattiker zählte (zusammen mit Ernst Würtenberger) im kulturellen Zürich zu Beginn des letzten Jahrhunderts zu den prominenten Persönlichkeiten. Seinen Unterricht, den er zuerst an der Kunstgewerbeschule und danach an der Stadler-Schule gab, besuchten nicht nur die Künstler der Rüschliker Malerkolonie. Viele andere holten sich bei ihm ihr Rüstzeug. Zu diesen zählten Ernst Georg Rüegg oder Alexander Soldenhoff. Auch viele Künstlerinnen gehörten zu seinen Schülerinnen. Eine der bekanntesten ist Helen Dahm.⁴³²

Mitglieder der Rüschliker Malerkolonie

Es waren kulturell gebildete Menschen, die sich in Rüschlikon zusammenfanden und für eine kurze Zeit gemeinsam malten. Gattikers autoritäre Haltung missfiel jedoch, weshalb sich die Malerkolonie 1903 nach knappen vier Jahren wieder auflöste.⁴³³ Hans Sturzenegger hatte den Kreis schon früh verlassen, um seinen eigenen Weg zu gehen. Zubler starb früh. Andere nahmen definitiv Wohnsitz in Rüschlikon. Neben Hermann Gattiker und dem bereits erwähnten Ehepaar Widmann liess sich auch

⁴³⁰ Dabei handelt es sich um eine auf grünem Karton aufgezeichnete Leinwand. Auf der Rückseite ist eine Klebeetikette mit dem Firmenstempel «George Rowney & Co, Birchmore Board, London England». Das Logo zeigt die Göttin Diana. Die Figur ist dargestellt, wie sie mit der linken Hand nach der Jagdbeute, einem Einhorn, fasst. Mit der rechten Hand greift sie nach einem Pfeil in ihrem Köcher, den sie auf dem Rücken trägt. Die Firma wurde 1783 in London von den Brüdern Richard und Thomas Rowney gegründet. Sie verkauften zuerst Parfüm und Perückenpuder. Als das Tragen von Perücken ausser Mode geraten war, fokussierten die Gebrüder Rowney auf Malutensilien. Das Unternehmen war erfolgreich. Zu den berühmtesten Kunden zählten John Constable (1776–1837) und William Turner (1775–1851). Zu den Produkten, die sie verkauften, gehörte auch der Cardboard-Bildträger, den Gattiker verwendete. Rowney brachte 1963 als erster Produzent in Europa Acrylfarben auf den Markt (vgl. Rowney o.J.).

⁴³¹ Vgl. Stark 2009, S. 7–24: Gattiker, der Gärtnersohn, interessierte sich seit seiner Jugend für den Gartenbau. Die Konzeption der Parkanlage in Rüschlikon «Park im Grüene» geht massgeblich auf die Ideen von Hermann Gattiker zurück.

⁴³² Vgl. von Wyss/Paucic 2000, S. 34: Hans Brühlmann (Mitglied der Rüschliker Malerkolonie) und Helen Dahm waren in ihrer Jugend Spielkameraden. Dahm hatte auch Kontakt zu Anna Hug (1875–1951), die später das Brahms-Haus bewohnte. So schien Dahm öfters in Rüschlikon gewohnt zu haben, wo sie möglicherweise auch ein Atelier gemietet hatte.

⁴³³ Die Malerkolonie existierte von 1899 bis 1903.

Gustav Gamper in Rüschlikon nieder. Er beteiligte sich gelegentlich am Malunterricht. Ab 1913 wohnte Wilhelm F. Burger in Rüschlikon. Die vielseitig Begabten betätigten sich in verschiedenen künstlerischen Berufsfeldern. Doch auch als Maler wurden sie beachtet. Der Kanton Zürich erwarb von allen Bilder für die Kunstsammlung.

Hans Sturzenegger

Der vornehme und gut ausgebildete Sturzenegger (1875–1943) erhielt im Kreis der Rüschliker Maler wichtige Impulse. Er war allerdings bereits erfolgreich, bevor er nach Rüschlikon kam. Seine Landschaftsbilder waren sehr gefragt. Als er als junger Künstler 1900 in einer Gruppenausstellung im Zürcher Künstlerhaus 18 Landschaftsdarstellungen präsentierte, verkaufte er auf Anhieb sechs Bilder. Sturzenegger war aber auch ein begehrter Bildnismaler. Die Porträtmalerei, die er primär zu Erwerbszwecken ausübte, brachte ihm viel Anerkennung und Erfolg.⁴³⁴ Neben dem Malen von Bildnissen seiner Familie malte er viele seiner Freunde. Es existieren Bildnisse von Ernst Georg Rüegg vor der Staffelei stehend. Von Gustav Gamper, Cello spielend. Er malte die Dichterfreunde Fritz Widmann und Hermann Hesse sowie den Sammler Hans Reinhart, den er lesend darstellte, und den Kunsthändler Johann Edwin Wolfensberger, um nur einige zu nennen. Die Zürcher Regierung beauftragte den Künstler 1936, ein offizielles Porträt von Robert Haab, Regierungsratspräsident und Zürcher Bundesrat (1917–1926) für die Ahnengalerie zu malen.⁴³⁵ Jahre später porträtierte er Regierungsrat H. E. Bühler-Haller.⁴³⁶ Sturzenegger stellte beide Herren in repräsentativer Haltung dar. Er malte sie in neutraler Umgebung, in einem bequemen Lehnstuhl sitzend. Die Arme liegen locker auf der Lehne, die gepflegten Hände gut sichtbar. Während Regierungsrat Haab, den Kopf leicht geneigt, den Betrachter anblickt, schaut Bühler-Haller sinnierend vor sich hin. Regierungsrat Haab wirkt vornehm und distanziert. Er verkörpert die Staatsmacht. Bei Regierungsrat Bühler-Haller liegt die Konzentration auf seiner Individualität und Einmaligkeit. Beide Porträts sind in der Tradition des Bürgerporträts zu sehen, bei der das erkennende Abbilden im Zentrum steht. Sturzenegger beobachtete präzise. Er nahm sich selber zurück, respektierte sein Gegenüber und stellte es in einer noblen, kultivierten Art dar.⁴³⁷

Gustav Gamper

Gustav Gamper (1873–1948), Pfarrerssohn aus Winterthur, war Maler, Dichter, passionierter Musiker und Cellospieler.⁴³⁸ Er hatte Gattiker bereits 1890 in Deutschland kennengelernt.⁴³⁹ 1899 stiess er zur Malerkolonie. Er reiste 1900 nach Paris, um sich später in Rüschlikon niederzulassen. Bekannt wurde Gustav Gamper als Bühnenbildner. Am 13. April 1913 durfte nach 30-jähriger Schutzfrist die erste offizielle Schweizer Aufführung von Richard Wagners *Parsifal* unter der Leitung von Lothar Kempfer

⁴³⁴ Vgl. von Roda/Wipf 2007, S. 337.

⁴³⁵ *Porträt Bundesrat Dr. Robert Haab* (1936, Ankauf 1936, Inv. Nr. 468).

⁴³⁶ *Porträt RR H.E. Bühler-Haller* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 6985). Regierungsrat Bühler war nie Regierungspräsident, weshalb sein Porträt nicht in der Ahnengalerie hängt.

⁴³⁷ Von Hans Sturzenegger gibt es keine Landschaftsbilder in der Sammlung. Der Grund mag darin liegen, dass der Künstler, obwohl in Zürich geboren und hier auch gestorben, die meiste Zeit auf seinem Landgut Belair im Kanton Schaffhausen lebte.

⁴³⁸ Auch Gamper war mit Hermann Hesse befreundet.

⁴³⁹ Vgl. Bührle 2013, S. 41: Gamper war wie Sturzenegger Privatschüler bei Prof. Friedrich Kallmorgen (1856–1924). Er wechselte später zu Robert Poetzelberger (1856–1930), einem akademisch geprägten und vom französischen Impressionismus beeinflussten Professor, der zunächst in Karlsruhe und danach in Stuttgart lehrte.

im Zürcher Stadttheater aufgeführt werden.⁴⁴⁰ Gustav Gamper war der erste bildende Künstler, der einen Auftrag für die szenische Gestaltung einer Wagneraufführung bekam. Er entwarf ein Bühnenbild in der Tradition der Schweizer Landschaftsmalerei. Sein Entwurf war würdig und schlicht, nach Aussage Gampers ganz der «symbolischen Wahrheit» verpflichtet.⁴⁴¹ Der Bühnenbildner Albert Isler war für die bühnenmässige Umsetzung verantwortlich und entwarf auch die Kostüme. Gampers Bühnenbild war äusserst erfolgreich: «Zwanzig Jahre lang stand die legendäre Inszenierung von 1913 auf dem Spielplan, ehe Abnutzungserscheinungen und die zunehmend anachronistisch wirkenden Dekorationen Gustav Gampers eine Neuinszenierung unumgänglich machten.»⁴⁴²



Gustav Gamper: *Nebelmorgen am Strom*, o.J., Aquarell auf Papier, 25 x 32 cm, Inv. Nr. 651

Gamper hatte sich auch einen Ruf als Künstler erwirkt, weshalb von ihm ein Ölbild sowie drei Aquarelle für die Sammlung erworben wurden. Das Gemälde *Sommerwiese* (o.J., Ankauf 1918, Inv. Nr. 297) zeigt eine einheimische Landschaft mit Bäumen und Weizenfeld. Zwei Bauern ernten Feldfrüchte. Die drei Aquarelle wurden erst 1943 und 1945 angekauft. Das eine Aquarell zeigt eine Flusslandschaft an einem nebligen Morgen mit einer über Wasser gehaltenen Senkreuse (*Nebelmorgen am Strom*, o.J., Ankauf 1943, Inv. Nr. 651). Die beiden anderen Blätter stellen Berglandschaften dar (*Vorfrühling in den Bergen*, o.J., Ankauf 1943, Inv. Nr. 652; *Passstrasse*, o.J., Ankauf 1945, Inv. Nr. 772). Hermann Gattiker, Gustav Gamper und Willy F. Burger fuhren gelegentlich gemeinsam in die Berge. Dies beweisen Fotos, die die Künstler beim Malen und Aquarellieren zeigen, sowie Bilder und Aquarelle mit vergleichbaren Bergsujets wie zum Beispiel Anblicke des Bernina- und Simplonpasses. Oder sie reisten ins Berner Oberland oder an den Vierwaldstättersee, von wo aus sie die Berge bei der Rütliwiese abschilderten. Trotz der unterschiedlichen Malstile verweisen die Vorherrschaft der Brantonigkeit, die starke Untersicht und der hochgezogene Horizont auf ein Kompositionsschema, das ihnen zum damaligen Zeitpunkt allen gemeinsam war.

⁴⁴⁰ Ernst Georg Rüegg schuf die Plakate zur Aufführung.

⁴⁴¹ Vgl. Bührle 2013, S. 41.

⁴⁴² Bührle 2013, S. 41. Im Anschluss an Gampers Bühnenbilder zu Wagneraufführungen wurden in der Folge auch andere Künstler beauftragt, Kulissen zu Wagners Operaufführungen zu realisieren, wie zum Beispiel Karl Moos, Otto Baumberger und Roman Clemens. In der Sammlung des Kantons Zürich befinden sich Werke von allen diesen Künstlerpersönlichkeiten. Roman Clemens wurde zudem 1989 mit der Goldenen Ehrenmedaille für kulturelle Verdienste des Kantons Zürich ausgezeichnet (vgl. hierzu ebenfalls Bührle 2013).

Johann Albert Zubler

Johann Albert Zubler (1880–1927) verstarb früh. Er hatte sich dem Malerkreis nur locker angeschlossen. Auch er war Landschaftsmaler und stellte seine Werke in Ausstellungen im Kanton Zürich aus.⁴⁴³ Das in hellen Farben und mit regelmässigen Pinselstrichen gemalte Ölbild mit einem Apfelbaum auf einer Wiese fand seinen Weg als Schenkung in die Sammlung (*Landschaft mit Baum*, o.J., Schenkung, Inv. Nr. 11249).

Wilhelm Friedrich Burger

Wilhelm Burger (1882–1964) zog 1913 nach Rüschlikon, wo er bis zu seinem Tod lebte und arbeitete. Er gehörte nicht direkt der Rüschliker Malerkolonie an. Nach einer Lehre als Lithograf und dem Besuch an der Kunstgewerbeschule in Zürich bildete er sich von 1901 bis 1903 an der Kunstakademie in Karlsruhe (bei Ludwig Schmid-Reutte) als Maler weiter. Danach verbrachte er drei Jahre in London. Ab 1907/08 weilte er für weitere drei Jahre in Amerika. Burger machte sich schon früh einen Namen als Landschaftsmaler und gewann 1906 an einer internationalen Ausstellung in Mailand eine Silbermedaille und 1910 an der Weltausstellung in Brüssel eine Goldene Medaille.⁴⁴⁴

Der Einfluss Gattikers ist in einigen seiner Bilder auszumachen. So zum Beispiel bei der Ansicht der *Ufenau* (o.J., Ankauf 1938, Inv. Nr. 403) und in einer brauntonigen Ansicht von *Regensberg* (1943, Ankauf 1943, Inv. Nr. 620). Beide Gemälde malte er mit Untersicht und hochgezogenem Horizont. Grundsätzlich vertrat Burger jedoch eine andere Flächenauffassung. Manche seiner Bilder sind plakativer. In ihnen macht sich der Grafiker und Illustrator bemerkbar. So zum Beispiel in *Vorfrühling in Savièse* (um 1937, Ankauf 1942, Inv. Nr. 580), einem sonnenbeschienenen und in hellem Kolorit gehaltenen Gemälde. In diesem Bild macht er allerdings malerische Versprechungen, die er nicht erfüllt, insbesondere was das Zusammenspiel von Vordergrund und Hintergrund anbelangt sowie Schatten, die manchmal einfach fehlen. Trotzdem ist das Landschaftsbild ein Schlüsselwerk des Künstlers. Das Bild zierte das Cover des Katalogs, der aus Anlass der Ausstellung im Strauhof zum 80. Geburtstag des Künstlers publiziert wurde.

Zeit seines Lebens war Burger ein begeisterter Maler von Landschaftssujets, aber auch von Porträts. Vor allem aber machte sich Burger einen Namen als Lithograf, Grafiker und Illustrator. Diese Tätigkeiten waren sein eigentlicher Brotberuf, mit dem er sich die finanzielle Basis seines Lebensunterhaltes sicherte. Willy Burger feierte Erfolge in der Plakatgestaltung. Neben Tourismus- und Werbeplakaten führte er Aufträge in zahlreichen anderen Gebieten aus. Er entwarf die Einbände von Katalogen für Jelmoni und Hug & Co. Ebenso gestaltete er Menükarten, Annoncen, Eintrittskarten, Reklamemarken und Postkarten.⁴⁴⁵ Für die Zeitschrift «Die Schweiz» entwarf er von 1911 bis 1914 das Titelblatt. Zudem gab er zahlreiche Mappenwerke heraus.⁴⁴⁶ Als Lithograf und Gestalter folgte er in den Fussstapfen seines Vaters, der seinerseits eine bedeutende Rolle spielte bei der Herausgabe der Produkte der Polygraphischen Anstalt, wobei das wohl wichtigste Produkt die Zeitschrift «Die Schweiz» war.

⁴⁴³ Vgl. Stark 2009, S. 17.

⁴⁴⁴ Vgl. Stark 2009, S. 19.

⁴⁴⁵ Vgl. Stark 2011, S. 16.

⁴⁴⁶ Ein Verzeichnis der mannigfaltigen Tätigkeiten Burgers: vgl. Stark 2011, S. 25ff.

Exkurs: Die illustrierte Zeitschrift «Die Schweiz»

Mit der Publikation der illustrierten Zeitschrift «Die Schweiz» sollte in der Schweiz erstmals eine eigene kulturelle Zeitschrift erscheinen und das Land in kultureller/volkstümlicher Hinsicht (endlich) unabhängig vom Ausland machen. In ihrem Vorwort schreiben die Verleger, dass die Publikation einer – wie sie es nannten volkstümlichen – Zeitschrift kein leichtes Unterfangen sei, scheiterten doch ähnliche Unternehmungen in der Vergangenheit. Ihrer Zeitschrift gaben sie jedoch eine bessere Chance, da die eminenten Fortschritte der grafischen Künste der letzten Jahre es nun möglich machten, das Publikum nicht nur mit literarischen Texten, sondern vor allem auch mit vielfältigem Bildmaterial zu fesseln. Aufgrund der Argumentation im Vorwort und der Hervorhebung der Fortschritte in den grafischen Künsten darf angenommen werden, dass Heinrich Jakob Burger (1849–1917) eine treibende Kraft des Projektes gewesen war. Burger war eine aktive Persönlichkeit, wie sein Werdegang zeigt. 1849 in Heilbronn geboren, übersiedelte er 1863 nach Zürich, wo er sich zum Lithografen ausbilden liess. Es folgten Lehr- und Wanderjahre, die ihn 1868 nach London führten. Dort arbeitete er bei Maclure. In London erfand er das gekörnte autografische Papier, das die Nachahmung der Grautöne erleichtert. Diese Erfindung machte Burger in den Grafikkreisen weitherum bekannt. Während fünf Jahren, von 1871 bis 1875, arbeitete er bei Major und Knapp in den USA. Frankreich und Italien waren weitere Stationen, bevor er 1876 in die Schweiz zurückkehrte und in die Firma J.J. Hofer eintrat. Er heiratete die Tochter Marie Hofer und wurde Teilhaber der schwiegerväterlichen Firma. 1894 wurde er als Dozent an das Eidgenössische Polytechnikum in Zürich, das heisst an die ETH berufen. 1896 wurde er technischer Leiter des Polygraphischen Instituts in Zürich, das sich auch als Kunstanstalt bezeichnete. Weiterhin reiste Burger viel, da er als Juror für Internationale Ausstellungen sehr geschätzt war: 1893 war es Chicago, 1900 Paris, 1906 Mailand, 1909 Dresden, 1910 Brüssel. Im Frühling 1897 erschien dann zum ersten Mal die illustrierte Zeitschrift «Die Schweiz», publiziert vom Verlag der Polygraphischen Institut AG in Zürich. Es schien dem Verleger nicht nötig, den Inhalt im Voraus bekannt zu geben. Vielmehr sollte der Titel der Zeitschrift Programm sein. Man wollte «unserem Volke alles, was sein eigenes Denken, Fühlen und Handeln berührt, in ebenso vollendeter Gestalt vor die Augen führen». Ziel war es, in der Schweiz eine eigene Zeitschrift zu publizieren, die die Leser unabhängig vom Ausland informierte. Das Blatt erschien in der Folge alle vierzehn Tage und kostete pro Heft 50 Cents oder vierteljährlich im Abonnement Fr. 3.50. Die Zeitschrift wurde auch ins Ausland vertrieben und sollte – so eine Werbekampagne – auch in Hotels und Restaurants der gehobenen Klasse gelesen werden können. Es sollte eine unterhaltende, aber auch eine informative Zeitschrift sein. Der Leser konnte sich an Romanen und Novellen, an Skizzen, Märchen, Sagen und Gedichten erfreuen. Auch Lieder samt Noten wurden zum Nachsingen abgedruckt. Später kamen Essays und Plaudereien dazu. In Biografien wurden Persönlichkeiten aus Kultur, Politik, Wissenschaft und Gesellschaft vorgestellt oder in einem Nachruf gewürdigt. Bereits im ersten Jahr erschienen ein Artikel über Jeremias Gotthelf und eine Kunstbeilage von Rudolf Koller. Zwar sollte es eine schweizerische Zeitschrift sein, doch wollte man den Blick auch über die Grenzen öffnen. Deshalb gab es ebenso Reportagen über zwei schweizerische Kulturboten in Afrika oder über den Besuch des Königs von Siam in der Schweiz. Informationen zu Literatur und Theater wurden unter der Rubrik «Dramatisches» subsumiert. In kulturhistorischen Aufsätzen wurde über Brauchtum, Wappen, Hauszeichen, Masken oder Denkmäler berichtet. In Reise- und Naturschilderungen, wie zum Beispiel über die neu eröffneten Eisenbahnstrecken der Nord-Südachse, die über Zürich, Thalwil, durch den Sihlwald nach Zug und zum Gotthard führte, wurde insbesondere die Schönheit des Landes gepriesen und stolz die Verkürzung der Reisezeit von vier Stunden hervorgehoben. Feste, wie etwa das Sechseläuten oder Turn- und Sängerfeste, wurden in der Rubrik Festanlässe besprochen.

Vor allem aber entwickelte sich «Die Schweiz» zu einem wichtigen Medium für die bildende Kunst. Nicht nur, weil Ausstellungen aus dem In- und Ausland besprochen wurden, sondern auch wegen der Fülle an Bildmaterial. «Die Schweiz» tat sich als echte illustrierte Zeitschrift hervor. Es gab nicht nur Texte zu lesen, sondern auch viele Bilder anzuschauen. Am Ende des ersten Jahres hoben die Verleger jedenfalls stolz hervor, dass im Laufe des Jahres 1897 «630 Volltafeln, Textillustrationen, Kopfzeilen, Vignetten etc. und 45 Kunstbeilagen» publiziert worden waren.

Die Zeitschrift entwickelte sich zu einer bedeutenden Plattform für die Künstlerinnen und Künstler. Es gab jeweils einen längeren Artikel über die Vita einer Künstlerin oder eines Künstlers sowie Ausstellungsbesprechungen aus dem In- und Ausland. Aufgegriffen wurden Themen zum Kunsthandwerk, und wichtige patriotische Denkmäler wurden erörtert. Vor allem aber wurden in jedem Heft zahlreiche Zeichnungen, Aquarelle und Gemälde in Schwarzweiss oder in Farbe abgebildet oder reproduziert. In den einzelnen Zeitschriften wurden mehrere Künstler gezeigt. Die fünf bis acht Bilder pro Künstler erschienen auf verschiedenen Seiten über den eigentlichen Artikel zum Thema hinaus. Die Abbildungen waren zusammen mit den Fotografien und den Vignetten dazu da, die Textblöcke aufzulockern und aus dem Blatt eine echte illustrierte Zeitschrift zu machen.

Diese grössere Anzahl Bilder ermöglichte es einem interessierten Leser zudem, das Schaffen des jeweiligen Künstlers kennenzulernen und sich eine Vorstellung über seine Interessen und seinen Stil zu machen. Künstlerinnen wurden auf dieselbe Weise wie ihre männlichen Kollegen bekannt gemacht. In späteren Ausgaben wurden auch die Namen der mitarbeitenden Künstler aufgeführt. Die Liste wurde länger und liest sich wie ein Who Is Who der damaligen Künstlerszene. Die illustrierte Zeitschrift «Die Schweiz» erschien letztmals 1921. In dieser Zeitschrift wurde auch das vom Regierungsrat erworbene Bild von Balz Stäger, Abend am Hardturm, abgebildet.

Kosmopoliten und Zuhausegebliebene

Die Maler der Rüschtliker Malerkolonie waren Kosmopoliten und bereisten die Welt. Zu diesen Reisenden zählte der wohlhabende Hans Sturzenegger, der zusammen mit Hermann Hesse nach Indien aufbrach. Wilhelm F. Burger liess sich – nach Aufhalten 1904 in London und 1906 in den USA – 1913 in Rüschtlikon nieder. Er blieb aber Weltbürger und reiste auch später viel. 1925 brach er auf in Richtung Barcelona, Sierra Nevada, Granada, Sevilla und Mallorca. 1934 finden wir ihn in Marokko, und 1935 war er geschäftlich in Ägypten, wo der erfolgreiche Grafiker Werbeprospekte für die Schweizer Hotellerie entwarf.

Während sich die Rüschtliker kosmopolitisch gebärdeten, blieben andere in der Schweiz. Zu diesen Zuhausegebliebenen zählte Ernst Georg Rüegg. Auch Reinhold Kündig und Hermann Huber verschanzten sich nach ihren Studien- und Wanderjahren in ihren «Revieren» und malten wiederholt die nähere Umgebung. Ernst Georg Rüegg bevorzugte die Gegend um den Rhein und die Landstriche um Rüdlingen. Kündig liess sich auf dem Horgerberg nieder und malte in leiser, stimmungsmässiger Überhöhung dieselben Ansichten aus den verschiedensten Perspektiven und in allen Jahreszeiten. Huber seinerseits liess sich im Sihlwald nieder und malte komplexe Bilder der Flusslandschaft oder – im Alter – bezaubernde Blumenstillleben.

Ernst Georg Rüegg

Ernst Georg Rüegg (1883–1948) gehörte nicht zum Kreis der Rüschtliker Maler. Allerdings besuchte er den Unterricht an der Stadler-Schule bei Hermann Gattiker und Ernst Würtenberger. Er war

befreundet mit Hans Sturzenegger. Später unterrichtete Rüegg selber an der Kunstgewerbeschule in Zürich. Er war ein erfolgreicher Lehrer. Bilder seiner Schüler, zu denen August Speck oder der Blumenmaler Fritz Preisig zählten, wurden später vom Kanton angekauft.

Ernst Georg Rüegg war auch selbst ein äusserst produktiver und erfolgreicher Künstler. Entsprechend umfassend ist sein Œuvre in der Sammlung vertreten. 1914 kaufte der Kanton ein erstes kleinformatiges Werk, mit dem Titel *Die Mühle von Gächlingen* (o.J., Ankauf 1914, Inv. Nr. 51). Rüegg malte ein von einer Reihe üppig blühender Obstbäume fast verdecktes Bauernhaus. Im Hintergrund der langgestreckte Höhenzug des Randens. Ein Kleinformat mit dem herbstlichen *Steinmaur* (o.J., Inv. Nr. 251) erwirbt der Kanton 1918. Beide Werke gehören der Frühphase des Künstlers an. Am Anfang seiner Laufbahn bemalte der Maler vorwiegend kleine Leinwände, die die Sammler liebevoll als «Rüeggli» bezeichneten. Silvia Volkart beschreibt die Werke dieser Phase als die Arbeit eines Suchenden.⁴⁴⁷ Auch ihre Beobachtungen, dass die Malweise der Landschaften bald pastellfarbig, flächig und zur Abstraktion tendierten, bald pastos, von praller Materie, mit fest umgrenzten Körpern in dunkeltoniger Farbigkeit gemalt seien,⁴⁴⁸ sind in beiden Werken auszumachen. Im Bild betitelt *Die Ruinen von Rhein(s)felden* (1930/31, Ankauf 1934, Inv. Nr. 257) mit der Darstellung eines zerstörten Landstrichs sind diese Aspekte noch akzentuierter. Das in flächiger Ausdehnung gemalte Geschiebe wirkt als Fremdkörper in der intakten Landschaft. Die abstrakt anmutenden Partien bilden einen harten Kontrast zu den in beinahe fotorealistischer Manier gehaltenen Gebäuden, Feldern und Rebbergen des Umfeldes, das von der Zerstörung verschont geblieben ist. Rüegg hat das Sujet mit dem Hof von Rheinsfelden immer wieder gemalt. Er stellte das Gebäudeensemble selbst dann noch in seiner vollen Integrität dar, als grosse Teile des mehrteiligen Gebäudekomplexes bereits zerstört waren. Das Gemälde mit den Ruinen bildet in diesem Motivkreis eine Ausnahme. Im Besitz des Kantons befindet sich auch eine Lithografie (*Der Hof Rheinsfelden*, 1940, Ankauf 1940, Inv. Nr. 402). Das Blatt ist nahezu identisch mit einem Bild, das der Künstler 1926 gemalt hatte und das den Hof und das umliegende Land mit Rhein, gegenüberliegendem Ufer und Hügelzügen von erhöhtem Standpunkt aus zeigt. Das Blatt wurde in der Dezemberausstellung im Kunsthaus Zürich angekauft, zu einem Zeitpunkt, als der Staat die Künstler mit Notstandsmassnahmen unterstützte.

Der Hof von Rheinsfelden ist der Familiensitz von Rüeggs Stiefvater Sigmund Waeckerling. Der Künstler war nicht nur als Kind oft zu Besuch auf diesem imposanten Anwesen. Von hier aus hatte er seine Streifzüge unternommen und die Zürcher Region entdeckt, die ihm ans Herz gewachsen war. Wann immer er konnte, begab er sich nach Rheinsfelden oder Zweideln, ins Rafzerfeld und Wasterkingen oder in den Klettgau und Siblingen. Er war innig verbunden mit der Gegend, die geprägt war von der bäuerlichen Kultur, der intakten Natur, den weitläufigen Feldern und Schafweiden, den langgestreckten Strassendörfern und den einzelnen Gehöften. Stille Flusslandschaften schufen Weite und wechselten sich ab mit bewaldeten Hügelzügen, die die Sicht begrenzten. Keine Eisenbahn, kein Industrielärm unterbrachen die Stille. Rüegg hielt diesen unspektakulären Landstrich in zahlreichen Varianten auf Leinwänden, Radierungen, aquarellierten Federzeichnungen und Lithografien fest. Dies hat ihm den Ruf des «Malers des Zürich Unterland» eingebracht, als den er sich auch selber begriffen hatte.

Später folgten weitere Ankäufe: so das Bild *Herbsttag am Greifensee* (o.J., Ankauf 1926, Inv. Nr. 304); *Tössegg* (o.J., Ankauf 1938, Inv. Nr. 375); *Herbstluft I, Stadel (bei Niederglatt)* (o.J., Ankauf 1941, Inv.

⁴⁴⁷ Vgl. Volkart 1984, S. 12–32.

⁴⁴⁸ Vgl. Volkart 1984, S. 12–32.

Nr. 496). Auch diese Bilder malte Rüegg in seiner bevorzugten Gegend. Mitte der 1920er Jahre verändert sich Rüeggs Stil markant. Die Kompositionen verlieren das Tastende und Suchende der frühen Jahre. Die Wiedergabe des Gesehenen und die Malweise gewinnen an Präzision, um den Preis der Lebendigkeit. Kompositorisch lehnen sie sich an Vorbilder an. Silvia Volkart nennt die deutschen Landschaftsmaler Hans Thoma und Wilhelm Trübner.⁴⁴⁹ Vermehrt teilt Rüegg das Bildgeviert in Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Oft gemalt mit tiefem Horizont und viel Raum für einen verschleierte oder bewölkten Himmel. Die Bildformate sind grösser geworden. Rüegg nähert sich der repräsentativen Landschaftsmalerei an.



Ernst Georg Rüegg: *Verlassenes Triften*, 1923, Öl auf Leinwand, 45 x 34 cm, Inv. Nr. 232.

Das Gemälde *Verlassenes Triften* (1923, Ankauf 1923, Inv. Nr. 232) unterscheidet sich in der Stimmung und der gelblichen Tonmalerei von den anderen Bildern. Protagonist ist ein Hirte in blauem Umhang, der mit seinen Schafen durch eine seltsam karge Landschaft zieht. Die unnatürlichen Lichtverhältnisse rücken die Darstellung ins Reich des Unwirklichen, Traumhaften, Fantastischen. Rüegg malte seine Bilder nie direkt vor Ort. Er machte Skizzen und führte die Bilder später in seinem Atelier aus. Manchen Motiven eignet etwas Tastendes und Suchendes, gesteigert durch gelegentliche Einbrüche von Unwirklichkeit. In gewisser Weise sind es traumartige Sehnsuchtsbilder. Es gibt mehrere Bilder dieser Art im Œuvre des Künstlers. Es wird angenommen, dass diese Art von Motiven verbunden ist mit einem autobiografischen Moment. Möglicherweise schuf der Künstler mit diesen Darstellungen ein Ventil für seine Ängste und Hoffnungen.

In der reifen Zeit scheint sich das Unbehagen erneut bemerkbar zu machen, etwa in dem Gemälde *Spätsommer auf der Breite Schaffhausen* (um 1940, Ankauf 1942, Inv. Nr. 596).⁴⁵⁰ Dargestellt ist ein mit groben Holzlatten gebauter Zaun, der den Garten mit den blühenden Blumen von der Umgebung (der Aussenwelt) trennt. Der Zaun wirkt als Hürde. Er versperrt die Sicht auf das offene Feld mit den frisch geschichteten Kornhisten. Der Zaun bietet zwar Schutz, doch vermittelt er auch das Gefühl der Abgeschiedenheit und der Isolation. Das Bild ist in Annäherung an den Stil der Neuen Sachlichkeit gemalt. Die Vorstellung, dass das Paradies zerstört werden könnte, war zur Zeit des Zweiten

⁴⁴⁹ Vgl. Volkart 1984, S. 12–32, hier S. 20.

⁴⁵⁰ Der Blick geht vom Anwesen Belair seines Freundes, des Malers Hans Sturzenegger, aus.

Weltkriegs für die gesamte Bevölkerung eine latente Bedrohung. Rüegg muss sie intensiv verspürt haben. Die Kriegsgefahr wirkt beim ins geradezu Surreale gesteigerte Motiv *Waldrausch. Kinder sagen, sie hätten im Walde Männlein gesehen* (um 1940, Ankauf 1940, Inv. Nr. 478) noch drohender. Franziska Müller schreibt zu dem Bild: «Die bis anhin friedlich-märchenhaften Phantasien schlagen spürbar ins Dämonische um. Die Kinder stehen ratlos am Waldrand, umgeben von allerlei seltsamem Getier, ein Knabe ergreift angstvoll die Flucht. Traum- und Phantasiewelt haben ihren arglosen Charakter eingebüsst und sind wiederum zum Ort unheimlicher Bedrohung geworden, vergleichbar mit den frühen Allegorien ...»⁴⁵¹

Die Regierung des Kantons Zürich erteilte dem Künstler verschiedene Aufträge. So erhielt Rüegg 1935 den Auftrag, Landschaften des Zürcher Unterlandes wie die Thurmündung, Stammheim und die Kyburg für eine Mappe zu realisieren. Für diese als Ehrengeschenk gedachte Kunstmappe mit dem Titel *Der Kanton Zürich* realisierten ferner Eduard Stiefel, Eugen Georg Zeller und Gregor Rabinovitch Beiträge.⁴⁵² Diesem ersten Auftrag folgten weitere. 1938 das Gemälde *Tössegg* (o.J., um 1938, Inv. Nr. 375). Der Kanton Zürich schenkte das Bild dem Kanton Schaffhausen anlässlich der Feier zu dessen 450-jährigem Beitritt zum Bund. 1939 beauftragte der Regierungsrat den Maler, eine kolorierte Lithografie *Blick vom Hörnli nach Osten* zu schaffen, welche an die Zusammenkunft der Regierungsräte der Kantone St. Gallen, Thurgau und Zürich vom 7. Oktober 1938 auf dem Hörnli erinnern sollte.⁴⁵³ 1942 folgte eine weitere Mappe. 1937, 1942 und 1948 wurde er beauftragt, Regierungsratsporträts zu malen.

Interessanterweise konnte Rüegg für den Kanton Zürich nie einen Kunst-am-Bau-Auftrag ausführen, obwohl er zahlreiche Fresken für die Öffentlichkeit gemalt hatte. Beispiele sind das grosse Fresco secco für die Landesausstellung 1939, vor allem aber die Wandbilder für die 1914 neu errichteten Rathäuser in Schaffhausen und Herisau. Ferner schuf er Fresken für die Stadt Zürich und für private Auftraggeber wie zum Beispiel das monumentale Wandbild zum Thema Landwirtschaft, das er 1942 im Speisesaal der Arbeiter im Wohlfahrtshaus des Kunstliebhabers und Waffenfabrikanten Emil Bührle in Oerlikon malte.⁴⁵⁴

August Speck

August Speck (1898–1987) wohnte in Opfikon-Glattbrugg. Er malte meist kleinformatige Bilder. Seine Formate sind selten grösser als ca. 22 x 28 oder 30 cm. Thema ist seine unmittelbare Umgebung: das Wehntal, die Landschaft bei Kloten, Motive an der Glatt, an der Töss, am Rhein, der Greifensee.

August Speck hatte von 1915 bis 1918 an der Kunstgewerbeschule in Zürich studiert. Seine Lehrer waren Ernst Würtenberger, Ernst Georg Rüegg und Wilhelm Hummel. Die brauntonige, etwas steife akademische Malerei, wie sie Ernst Würtenberger in seiner Bildkunst pflegte, hatte August Speck anfänglich geprägt. 1925 verbrachte der Künstler den Sommer im Schwarzwald. 1929 und 1937 hielt er sich zu Studienzwecken in Paris auf. Im Verlaufe der 1930er Jahre wurde sein Malstil versierter und eigenständiger. Einflüsse des Impressionismus sind auszumachen. Trotzdem behält Speck den braunen Grundton bei.

⁴⁵¹ Müller 1984, S. 34–64.

⁴⁵² Vgl. Rüegg 1950, S. 89.

⁴⁵³ Vgl. Pretto 1978, S. 145–160.

⁴⁵⁴ Ein zweites Bild im Speisesaal der Angestellten stammt von Karl Hügin. Er malte Wandbilder zu den Themen die Menschenalter, die Jahreszeiten, Tag und Nacht.

Seine Motive variieren wenig. Ein Flusslauf oder ein Weg, gesäumt von Bäumen und Gebüsch. Eine Hütte am Wegrand oder in die Haine gebaute Bauernhäuser, von denen nur die steilen Dächer zu sehen sind. Ihn faszinierten Felder und Wiesen, der bewölkte Himmel. Menschen malte er allenfalls aus der Ferne. Wo Bäume die Darstellung beherrschen, sind diese mit mächtigen Baumkronen dargestellt oder aber es sind abgestorbene, dürre Stämme, die in den Himmel ragen. August Speck malte keine geschönten Landschaften. Er malte unwegsame, steinige, wilde und naturbelassene Gegenden.



August Speck: *Landschaft am Greifensee*, 1932, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm, Inv. Nr. 266.

1928 kaufte der Regierungsrat zum ersten Mal ein Gemälde des Opfiker Künstlers. Es ist das Bild *Rhein bei Tössegg mit Fähre* (1927, Ankauf 1928, Inv. Nr. 87). Das letzte Gemälde *Ellikon am Rhein* (1943, Ankauf 1943, Inv. Nr. 606) kaufte er 1943. Insgesamt erwarb die Regierung siebzehn Bilder des Künstlers. Es ist anzunehmen, dass Speck im Zürcher Sammler Dr. Hans E. Mayenfisch einen prominenten Fürsprecher hatte. Mayenfisch, der nach dem Tod von Richard Kisling das Präsidium des Zürcher Kunstvereins übernommen und das Geschehen im Kunsthaus mitgeprägt hatte,⁴⁵⁵ erwarb bereits 1926 Gemälde von August Speck. Die ergiebigste Zeit in seiner Malerlaufbahn erreichte Speck zwischen 1950 und 1964.⁴⁵⁶ In dieser Zeit hatte er viele private Aufträge und Sammler, zu denen unter anderen Gottlieb Duttweiler, Begründer des Migros Genossenschaftsbundes, zählte. Zwischen 1945 und 1964 erwarb dieser ein umfangreiches Ensemble.⁴⁵⁷ Als die produktive Phase des Künstlers einsetzte, kaufte der Kanton keine Werke mehr an. Der Künstler konnte sich ohne die Unterstützung des Kantons finanziell über die Runden bringen.

Die Regierung erwarb häufig kleinformatige Bilder. Für diese war er bereit, zwischen Fr. 200.– und Fr. 300.– zu bezahlen. Die grösseren Formate kosteten zwischen Fr. 750.– und 800.–.⁴⁵⁸ Das teuerste Bild kaufte der Kanton 1941 für Fr. 1100.–.⁴⁵⁹ Die meisten Bilder hatte Speck auf billigem Malkarton oder

⁴⁵⁵ Vgl. Klemm 2007, S. 458: Die Werke von August Speck, die Mayenfisch erworben hatte, befinden sich heute in der Sammlung des Kunsthauses Zürich.

⁴⁵⁶ Speck 1964.

⁴⁵⁷ Speck 1964.

⁴⁵⁸ *Blick in die Alpen* (um 1929, Ankauf 1929, Inv. Nr. 98) hat das Format 54 x 58 cm. *Landschaft am Greifensee* (um 1932, Ankauf 1932, Inv. Nr. 266) das Format 60 x 80 cm.

⁴⁵⁹ *Landschaft bei Kloten* (um 1941, Ankauf 1942, Inv. Nr. 591) hat das Format 47,5 x 33,5 cm.

auf Pavatex gemalt. Während der Maler kein Geld für qualitativ gutes Malmaterial ausgeben wollte oder konnte, wertete er die Gemälde hingegen mit kostbaren Goldrahmen auf.

Reinhold Kündig

Ernst Georg Rüegg war nicht der einzige Künstler, der im Kanton Zürich den Ruf eines «Heimatmalers» hatte. Der nur fünf Jahre jüngere Reinhold Kündig (1888–1984) hegte eine Passion für den Zürichsee und galt ebenfalls als Maler der Zürcher Landschaft. Seine Region war das Gebiet rund um den See. Nach mehreren Lehr- und Wanderjahren fand er seine Heimat am linken Zürichseeufer. Von 1920 bis 1937 wohnte er in der Spreuermühle am Hirzel. Dann zog er um und liess sich 1937 in einem Atelierhaus in Hinterrüti oberhalb von Horgen nieder. Hier wohnte er bis zu seinem Tode zusammen mit seiner Frau Hedwig, der Schwester von Hermann Huber.

Die sanfte Hügellandschaft der Albiskette mit ihren Wäldern und Feldern und den Fruchtbäumen lieferte ihm seine Motive. Hier fand er um 1920 zu seinem eigenen Stil, der ihn als erfolgreichen Künstler weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt machte. Die Kunsthistorikerin Doris Wild beschreibt das Charakteristische von Kündigs Malweise wie folgt: «Im Vordergrund ist die Farbe oft kraus und krustig, im Mittelgrund ruhig und breit hingestrichen, das Kolorit nicht schmeichelnd dekorativ oder grell; auf der Palette entstehen vielmehr Farben, die förmlich Erdgeruch hervorrufen, feine malerische Stufungen von Erdbraun bis Gelblich, von dunklem bis hellem Grün, dazu Grau und Weiss, schönes Blaugrau. Kündigs naturfromme Augen bewundern das Licht und seine Hand sucht es hineinzunehmen in die Bilder, goldenes und silbernes, strahlendes und verschimmerndes Licht, selbst unter grau bewölktem Himmel allgegenwärtig.»⁴⁶⁰



Reinhold Kündig: *Waldweg*, 1955, Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm, Inv. Nr. 1726.

Mit Ausnahme der Lünettenbilder in der Universität Zürich,⁴⁶¹ die der Künstler im Auftrag der Regierung 1914 malte, begann der Kanton relativ spät, Kündigs Bilder für die Sammlung zu erwerben. Das erste Gemälde, eine Baumreihe auf einer blühenden Sommerwiese, kaufte er erst 1935. Während der 1940er und 1950er Jahre hingegen erwarb er regelmässig Werke, so dass die Kunstsammlung heute primär die reife Periode des Malers dokumentiert. Kündig liebte den Blick in

⁴⁶⁰ Wild 1991, S. 13.

⁴⁶¹ Vgl. Waser 1980, S. 26–27.

die Weite. Von Hinterrüti aus hatte er eine spektakuläre Sicht in die Umgebung. Doch er richtete seinen Blick nicht in Richtung der Stadt Zürich. Sein Blick schweifte von seinem Aussichtspunkt aus über die Wiesen mit einzelnen Bäumen oder ganzen Baumgruppen hin zum See und weiter bis zu den Alpen mit dem Glärnisch als dominierendem Mittelpunkt. Viele seiner Bilder haben den Charakter eines Panoramas. Er malte die Aussichten von unterschiedlichen Standorten aus und zu verschiedenen Jahreszeiten. Das Gemälde *März* (1941, Ankauf 1941, Inv. Nr. 520) zeigt die Gegend mit kahlen Bäumen und dem in der Sonne schmelzenden Schnee. In *Regnerische, weite Landschaft* (o.J., Ankauf 1959, Inv. Nr. 1965) malte er die Gegend windgepeitscht, mit brachliegenden Feldern, einem dunklen Wald und mit wolkenverhangenen Alpen. Bei der Darstellung *Der Zimmerberg* (1943, Ankauf 1943, Inv. Nr. 632) oder *Landschaft (Hirzel)* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 183) geht sein Blick nicht zu den Alpen, sondern in die entgegengesetzte Richtung, hin zu der sanft geschwungenen Hügellandschaft, den umliegenden Wäldern und Feldern.

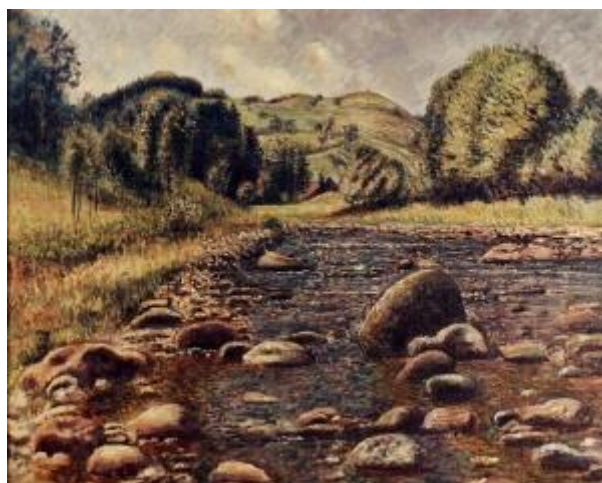
Wenn Kündig seinen Blick nicht in die Ferne schweifen liess, so bildete er ab, was sich unmittelbar in seiner Nähe befand. Er malte mit derselben Passion einen unspektakulären Waldabschnitt (*Wald*, 1942, Ankauf 1942, Inv. Nr. 574), ein wenig eindrucksvolles Wegstück am Eingang des Waldes (*Waldweg*, 1955, Ankauf 1955, Inv. Nr. 1726) oder wie in *Winter* (o.J., Ankauf 1953, Inv. Nr. 1464) den Blick aus dem Atelierfenster auf den verschneiten Garten. Genauso sehr wie für das Motiv interessierte sich Kündig für die Malerei selbst. Anders als Rüegg, der seine Bilder nach Skizzen im Atelier pinselte, malte Kündig vor der Natur. Doris Wild schreibt, dass sich die Komposition unmittelbar aus dem Motiv entwickle. Kündig folgte keinem Schema.⁴⁶² Geschult in der Sichtweise des Impressionismus sowie der jüngeren Entwicklungen in Paris mit Picasso, Matisse, Derain oder Herbin, deren Werke er 1910 während einer gemeinsamen Reise mit Hermann Huber gesehen hatte, suchte er die unverfälschte Wiedergabe des vor dem Sujet erlangten Eindrucks. Deshalb interessieren ihn auch die verschiedenen Jahreszeiten und Wetterverhältnisse mit den wechselnden Lichtverhältnissen. Die verschiedenen Stimmungen liessen ihn denselben Naturausschnitt immer wieder neu sehen und neu erleben.

Hermann Huber

Als der Kanton 1923 eine Winterlandschaft ankauft – Hermann Huber (1888–1967) lebte zu dieser Zeit in Klosters –, war vom Einfluss Hodlers und von der Härte und der Kühnheit seiner Symbolik, wie sie sich im grossen Wandbild in der Universität manifestiert hatte, kaum mehr etwas auszumachen. Allenfalls erinnern noch die verspielt dekorativ gemalten Wolken an Hodler. Trotz der eher konventionellen Bildanlage ist das Bild mit der verschneiten Landschaft (*Winterlandschaft*, um 1923, Ankauf 1923, Inv. Nr. 269), das in der Dezemberausstellung im Kunsthaus ausgestellt war, aufschlussreich, weil es zeigt, dass der Künstler den neuen Tendenzen gegenüber offen war und sich sein Stil stetig veränderte. Insbesondere fällt das kraftvolle Kolorit auf. So etwa kontrastiert das wie Feuer glühende Rotbraun des noch an den Bäumen hängenden Laubes mit dem Weiss des Schnees und dem tiefblauen Himmel. Das Schichtenprinzip des Farbauftrags, bei dem die darunterliegenden Schichten durchscheinen, verleihen der Farbgebung Intensität. Die einzelnen darübergelegten, lasierenden Pinselzüge, mit denen er Spuren im Schnee und herabhängende Äste andeutete, nehmen die charakteristische Malweise, die Huber im Verlaufe der Dreissigerjahre ausbilden wird, vorweg.

⁴⁶² Vgl. Wild 1991, S. 13.

Obwohl Huber ab 1927 in Schooren bei Kilchberg wohnte, kaufte die Behörde erst in den 1940er Jahren wieder Bilder des Künstlers. So erwarb sie 1942 direkt aus dem Atelier des Künstlers ein Figurenbild mit einer lesenden und zwei lauschenden Personen, die sich in einen friedlichen Garten zurückgezogen haben (*Gruppe im Grünen*, o.J., Inv. Nr. 578). 1943 und 1959 kamen Darstellungen der Sihllandschaft hinzu. Huber, der sich schliesslich 1933 mit seiner Familie ins Jägerhaus in Sihlbrugg zurückgezogen hatte, beschäftigte sich während den verschiedenen Jahreszeiten wiederholt mit der Sihl (*Sihllandschaft im Herbst*, 1942, Ankauf 1943, Inv. Nr. 633; *Sihl*, o.J., Ankauf 1943, Inv. Nr. 642; *Sihllandschaft im Vorfrühling*, o.J., Ankauf 1959, Inv. Nr. 1966). Immer wieder malte er die Flusslandschaft mit den das Ufer säumenden Bäumen und Gräsern sowie den markanten Gesteinsbrocken, die wegen des niederen Wasserstandes aus dem Wasser ragen. Bestimmend für die Bilder ist der Pinselduktus mit der jetzt voll ausgebildeten charakteristischen Schraffurtechnik. Der gestrichelte Auftrag der Farbe erinnert an die Wirkung des Pointillismus. Die auf Weitsicht angelegten Bilder weisen aus der Distanz gesehen nahezu fotorealistische Qualität auf. Hubers präzises Beobachten zeichnet auch die zahlreichen Blumenbilder aus, die im Verlaufe der 1940er Jahre den Weg in die Kunstsammlung fanden.



Hermann Huber: *Sihl*, o.J., Öl auf Leinwand, 78 x 100 cm, Inv. Nr. 642.

Huber war ein unruhiger Geist. In seiner Jugend reiste er viel. Nach seinen Studien in Düsseldorf, Berlin, München und Rom hielt er sich in Jerusalem auf, wo er 1910 dem Malermönch Willibrod (Jan Verkade) in Jerusalem bei der Ausführung von Wandmalereien in der Kirche der Dormitio-Abtei auf dem Berg Zion assistierte. Zusammen mit Albert Pfister und Eugen Meister (1886–1968) weilte er 1911 bis 1912 in Algier. Dies mehr als ein ganzes Jahr bevor Paul Klee (1849–1940), August Macke (1887–1914) und Louis Moilliet (1880–1962) im April 1914 ihre legendäre Reise nach Tunis antraten. Huber zählte im ersten Jahrzehnt zu den führenden Expressionisten und stellte erfolgreich aus.⁴⁶³ Er war eng befreundet mit Otto Meyer-Amden und gehörte zu dessen Freundeskreis, zu dem auch sein Schwager Reinhold Kündig zählte. 1912 stellte Huber mit den Künstlern des Modernen Bundes aus. Hubers Malerkarriere erreichte ihren Zenit um 1930.⁴⁶⁴ Es war einerseits das veränderte

⁴⁶³ 1951 erwarb der Kanton verschiedene Lithografien mit visionären Kompositionen auf denen Sturmlandschaften mit kahnfahrenden Kindern und rettenden Engeln zu sehen sind. Eine Mappe mit acht Radierungen wurde 1989 angekauft (o.T., 1912, Ankauf 1989, Inv. Nr. 8003a–h). Die Blätter mit den im Einklang mit der Natur lebenden Figuren und Tieren zählen zu den expressionistischen Werken, die aus der Zeit stammen, während der sich der Künstler mit der Rezeption von Matisse und den Brücke-Künstlern auseinandersetzte.

⁴⁶⁴ Vgl. Kienast 1979, S. 62.

Zeitgeschehen, doch auch Hubers Hang zur mystischen Naturschau, zum Religiösen und Idealistischen, das dazu beitrug, dass er sich 1933 in die Abgeschiedenheit von Sihlbrugg zurückzog. Die Qualität und Originalität seines Schaffens blieben anerkannt und bewirkten, dass ihm das Kunsthaus Zürich 1943 eine grosse Retrospektive ausrichtete. Hubers Malerei, die zeit seines Lebens in der deutschen Geisteswelt verhaftet blieb, musste sich die Frage nach der Zeitgemässheit seiner Malweise gefallen lassen. Dasselbe Schicksal ereilte auch die Malerei anderer Zeitgenossen, wie zum Beispiel jene von Reinhold Kündig oder Willy Fries. Auch sie blieben ihrem Stil treu und richteten sich nicht nach den neuen Modeströmungen. Obwohl sie im Gegensatz zu ihrer Zeit und dem aufkommenden Avantgardedenken standen, schätzte das Publikum ihr Streben nach Authentizität. Die Regierung bedachte sie mit Ankäufen und Aufträgen.

Rudolf Mülli

Zu diesen Malern zählte auch Rudolf Mülli (1882–1962), der nach Studien und Bildungsreisen 1914 in die Schweiz zurückkehrte und sich um 1916 in Zürich niederliess. Ab 1940 malte er Staffeleibilder, die sich durch einen sublimen Realismus auszeichnen. Oft arbeitete er in Mischtechnik und kombinierte Bleistift, Farbstift und Aquarell. Sein bevorzugter Landstrich war der Bezirk Dielsdorf bis in die Gegend des Rheins. Die Regierung hatte ihn im Zusammenhang mit den Kunstmappen 1942 beauftragt, die Gegend um Bülach zu zeichnen. Später erwarb sie regelmässig Landschaftsbilder sowie drei Jagdstücke und ein Selbstbildnis. Beispiele sind das Bild *Blick über die Stadt Zürich* (1918, Ankauf o.J., Inv. Nr. 163). Das Bild des Klarissenklosters Paradies am Rheinufer bei Schaffhausen mit einer charakteristischen Pappelreihe (*Kloster Paradies*, 1922, Ankauf 1922, Inv. Nr. 55). Ferner die Stillleben *Die Krähe* (1929, Ankauf 1941, Inv. Nr. 494) und *Auerhahnfedern* (1952, Ankauf 1955, Inv. Nr. 1711) sowie das *Selbstbildnis* (o.J., Ankauf 1955, Inv. Nr. 1685).



Rudolf Mülli: *Kloster Paradies*, 1922, Öl auf Leinwand, 42 x 52 cm, Inv. Nr. 55.

8. Identität II: Blumen, Gärten und Gemüse

Blumenbilder: Die Feier des Schönen

Die Stillleben bilden neben den Landschaftsbildern einen weiteren Schwerpunkt in der Sammlung. Die Künstler malen die Blumen, die im Garten wachsen oder die sie während eines Spazierganges auf der Wiese pflückten. Es sind die einheimischen Gewächse, die sie in aparten Vasen oder in Kupferkesseln zu kunstvollen Kompositionen steckten und danach abmalten. Die Kompositionen sind sich oft ähnlich: Der Blumenstrauß – manchmal ein Blumentopf – steht auf einem Tisch. Vielleicht ist noch ein Tischtuch wirkungsvoll um das Gefäß drapiert. Gelegentlich steht neben dem Arrangement ein alltäglicher Gegenstand wie eine leere Zinnschale, ein Korb mit Kirschen, ein Buch – oft ist es die Bibel – oder eine Kerze in einem Messingständer. Meist sind die Blumen bildfüllend gemalt. Selten ist etwas vom Raum zu sehen. Manchmal stehen die Bouquets vor einem Fenster, das den Blick in die Landschaft frei gibt und auf den Ort verweist, wo die Pflanzen wachsen. Die Blumen sind sowohl farblich wie auch gattungsmässig aufeinander abgestimmt. Meistens werden sie in voller Blüte gemalt. In den 1930er und 1940er Jahren sind Stiefmütterchen, Narzissen, Veilchen, Primeli, Flieder, Begonien, Geranien, Nelken, Mohn, Ringelblumen, Rosen, Anemonen viel gemalte Arten.⁴⁶⁵

Die Blumen sind detailgetreu und realitätsnah gemalt. Die meisten Blumenstillleben, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts für die Sammlung angekauft wurden, haben etwas Alltägliches. Die Blumenbilder haben die Funktion, dem Schönen und dem Lebendigen zu huldigen, und waren dazu gedacht, die Betrachterinnen und Betrachter zu erfreuen. Sie dienten selten dazu, die Vergänglichkeit in Erinnerung zu rufen.

Blumenbilder waren ein einträgliches Geschäft. Neben Landschaftsbildern und Porträts kaufte das Publikum Blumenstillleben. Wer Blumen kaufen wollte, ging auf den Markt. Blumenläden waren noch selten. Der Floristenverein wurde erst 1920 gegründet. Blumen waren verhältnismässig teuer. Nicht jedermann konnte sich Blumen leisten. Ein Blumenbild war daher eine Alternative. Manche Maler haben sich deshalb auf dieses Sujet spezialisiert. Zu diesen zählt Fritz Preisig, ein Schüler von Ernst Georg Rüegg.⁴⁶⁶ Er malte die Blumen auf Seidenstoffe und rahmte die ovalen Bilder mit schmalen Holzleisten. Es war ein Format, das von der Form her an Stickrahmen erinnert und das man wie im Biedermeier über den Tisch hängen konnte. Es passte von der Grösse her perfekt in die Holztäfelung des bürgerlichen Wohnzimmers.

Augusto Giacometti

Das älteste Stillleben in der Kunstsammlung, *Campanula* (1912, Ankauf um 1918, Inv. Nr. 271) stammt von Augusto Giacometti (1877–1947).⁴⁶⁷ Der Künstler malte das Gemälde um 1912. Es war

⁴⁶⁵ Ein grosser Dank geht an die Floristin Anni Heini, Zürich, die mich bei der Identifikation der Gewächse unterstützte.

⁴⁶⁶ Vgl. Heuzeroth 2013: Fritz Preisig (1903–1991) hatte 1946/47 den Malunterricht von Rüegg besucht. Für das Universitätsspital (ehemals Kantonsspital) erwarb der Kanton 1942 das Landschaftsbild mit dem Titel *Zwischen Hegi und Mörsburg* (1941, Ankauf 1942, Inv. Nr. 1200_2). Preisig muss schon vor seinem Unterricht bei Rüegg mit Erfolg gemalt haben, andernfalls hätte er es wohl nicht gewagt, 1956 seine Anstellung als kaufmännischer Angestellter an den Nagel zu hängen, um als Autodidakt freischaffender Künstler zu werden. Der in Oberwinterthur wohnhafte Maler erlangte für seine Miniaturmalerei, biedermeierliche Blumenbilder auf Seide gemalt, Bekanntheit. Oskar Reinhart war ein begeisterter Sammler des Künstlers.

⁴⁶⁷ Eine Ausnahme bilden die zwei Stillleben der Seitenflügel der Standestafel von Hans Asper.

zuerst Teil der Sammlung von Richard Kisling. Nach dem Tod Kislings gelangte es in die Kunstsammlung des Kantons Zürich. Das kleine Ölbild war lange als Depositum im Kunstmuseum Winterthur, bevor es 2014 im Musikzimmer des neu renovierten Hauses zum Rechberg zusammen mit Giacomettis Stillleben *Bücher* (1935, Ankauf 1941, Inv. Nr. 569) aufgehängt wurde. Die Darstellung des Glockenblumenmotivs zeichnet sich aus durch eine leuchtende Farbigkeit und einen hohen Abstraktionsgrad, ohne dass das Figurative vollständig aufgegeben worden wäre. Giacometti benützt den Spachtel, um die Farbe flächig aufzutragen und sie gleichsam wie gerissene Papierschnipsel aneinanderzufügen. Dabei füllt er die Bildfläche bis an die Ränder. Er variiert zwischen verdichteten Partien und locker aufgetragenen Farbpartikeln, zwischen denen er Lücken lässt und die Leinwand sichtbar wird. Diese pointillistische Technik bewirkt, dass sich die Farben vom Gegenstand lösen und die Blumen als farbiges Fleckenmuster in Erscheinung treten. Giacometti malte das Bild in Florenz, wo er 13 Jahre lebte.



Augusto Giacometti: *Glockenblumen*, um 1912, Öl auf Leinwand, 36,6 x 37,2 cm, Inv. Nr. 271.

Bevor Giacometti nach Florenz zog, hatte er als Schüler von Eugène Grasset (1845–1917) in Paris,⁴⁶⁸ wo er sich das Vokabular des Jugendstils aneignete, sowie durch eigene Beobachtungen und Farbstudien an Blumen und Schmetterlingen im Jardin des Plantes – wo er bereits um fünf Uhr morgens anzutreffen war – zu ersten abstrakten Kompositionen gefunden.⁴⁶⁹ Mit kunsthandwerklichen Glas- und Mosaikarbeiten hatte er sich 1900 an der Weltausstellung in Paris eine Silbermedaille geholt. Diese künstlerischen Erfahrungen sind in das Gemälde der Glockenblumen eingeflossen. Als das Gemälde um 1918 schliesslich ins Eigentum des Kantons überging, lebte Augusto Giacometti in Zürich, hatte 1914 das Brunnenmosaik an der Universität Zürich fertiggestellt und sollte bald weitere Aufträge erhalten. So das Wandfresko *Narcissus und Echo* (um 1931, Ankauf 1937, Inv. Nr. 2973) und *Arachne* (um 1931, Ankauf 1937, Inv. Nr. 2174, heute

⁴⁶⁸ Eugène Grasset war ein schweiz-französischer Bildhauer, Illustrator und Maler der französischen Belle-Époque. Er war Wegbereiter des Jugendstils.

⁴⁶⁹ Vgl. Stutzer 2014, S. 17–29, hier S. 20.

Notariat Zürich Enge) sowie das monumentale Wandgemälde *Weltkarte* (um 1931, Ankauf 1931, Inv. Nr. 5952, Alte Börse) oder die dekorative Wandmalerei in der Kantonsschule Hohe Promenade in Zürich (o.J., Inv. Nr. 12465).

Gret Widmann

Zu den früh erworbenen Blumenbildern, die der Regierungsrat ankaufte, zählt das kleinformatige Blumenstillleben *Weisse Rosen* (o.J., Ankauf 1918, Inv. Nr. 100a) von Gret Widmann (1875–1931). Gret Widmann war die Gattin vom in Rüschlikon wohnhaften Fritz Widmann, von dem bereits oben die Rede war. Sie war Malerin und Fotografin. Das Stillleben ist rechts unten mit dem Buchstaben G, umfasst von einem W, monogrammiert. Es ist kein Datum angegeben. Doch der Kanton hat das Bild in der Dezemberausstellung 1918 angekauft. Es ist anzunehmen, dass die Künstlerin das Gemälde im vorausgehenden Herbst gemalt hat. Dafür spricht auch das spätsommerliche Motiv der zwei weissen Rosen. Die Blumen sind leicht verwelkt und haben die ersten Blütenblätter fallen lassen. Nun liegen sie neben zwei grünen Blättern auf dem Tisch neben der Vase. Das Motiv hat nichts Aufregendes an sich. Trotzdem hat die Künstlerin dem Sujet alle ihre Aufmerksamkeit geschenkt. Da sind etwa die Lichtreflexe des gegenüberliegenden Fensters, die die Einförmigkeit der monochromen Oberfläche der Vase aufbrechen. Eine Blume ist frontal gemalt, die andere von der Seite. Der Raum gewinnt dadurch Tiefe. Das Bildchen ist in bräunlich-grünen Tönen gehalten. Der Ausschnitt knapp bemessen, die Vase mit den Rosen vor dem abstrakten, nass in nass gemalten Hintergrund als Protagonist klar im Zentrum des Bildes. Die Künstlerin hat das Blumenbild in der Art eines Porträts gemalt, zu einem Zeitpunkt, als Geld und Material knapp waren. Deshalb das kleine Format. Mit der drohenden Wirtschaftskrise und der Inflation hatten die Sammler wenig Mittel, Kunst zu erwerben. Kleinformatige Bilder konnten sich besser verkaufen. Neben Blumenbildern malte Gret Widmann auch Bildnisse. Bildnisse sind Ausdruck präzisen Beobachtens. In ihnen manifestiert sich Widmanns Interesse an der Erforschung des menschlichen Wesens. Gret Widmann hatte sich in München zur Malerin und Fotografin ausbilden lassen. Als Malerin ist Gret Widmann heute weitgehend in Vergessenheit geraten. Auch als Fotografin wird sie heute kaum mehr wahrgenommen. Dies, obwohl sie Porträtaufträge hatte und ihre Arbeit sich einer hohen Akzeptanz erfreute. Zu ihren berühmtesten Arbeiten zählen Fotoporträts von Hermann Hesse, mit denen der Suhrkamp Verlag bis heute die Umschläge seiner Romane gestaltet. Gret Widmann kam autodidaktisch zur Fotografie und bildete sich danach ständig weiter. Regelmässig fuhr sie zu Ausbildungszwecken nach Berlin. 1910 hatte sie erstmals Gelegenheit, Hesse zu porträtieren, danach wieder 1926 und ein drittes Mal 1929. In den Sitzungen lotete sie die verschiedenen Facetten von Hesses Persönlichkeit aus und hielt diese in unzähligen Porträtfotos fest.⁴⁷⁰

Alfred Marxer

1926 erwarb die Regierung ein grossformatiges, repräsentatives Blumenbild von Alfred Marxer. Der üppige Blumenstrauß ist gemacht fürs Auge. Dies beginnt bei der sorgfältigen Auswahl der Pflanzen. Für sein Bild hatte er blaue Wicken mit dunkelroten Pfingstrosen und mit einigen saftig grünen Blättern kombiniert, dazwischen farblich abgestimmte rosarote Blüten. Es ist offensichtlich, dass der Künstler etwas, das zur Bewunderung herausfordert, malen wollte. Deshalb komponierte er, bevor er zum Pinsel griff, mit dem sorgfältig arrangierten Bouquet eine Vorlage, die in sich selbst schon ein kleines Kunstwerk war (*Blumenbild*, 1926, Ankauf 1926, Inv. Nr. 267).

⁴⁷⁰ Vgl. Stark 2008 sowie Stark 2009, S. 18.

Welche Absicht er mit dem Malen von Blumensträussen verband, erläuterte er 1940 in einem Artikel in der «Neuen Zürcher Zeitung», den zu schreiben er eingeladen war.⁴⁷¹ Marxer beschreibt, wie er als Wanderer die farbigen Blumen auf den Feldern durch den Schleier der Rispen, Halmen und Dolden entdeckt. Wie er zuerst das herrschende Gelb vor dem kostbaren Blau und Rot erspäht. Wie er die Blumen pflückt, sie nach seinem Gefühl für die Wirkung der Vielheit ordnet, und wie er sie nach Hause trägt und hofft, dass es ihm gelingt, einen Teil der erlebten Landschaft mitzunehmen. «Die bislang verborgene Farbigkeit der Wiesenblume, die nun in der Vereinigung zum Strauss von ihrer Bescheidenheit aufgibt, behält doch, auch bei reichster Auswertung des Malerischen ihren vornehm zurückhaltenden Ton. Nicht die schöne, stolze Blüte ist es hier, die ihr forderndes Eigenrecht zur Bewunderung behält. Der Wiesenblumenstrauß – wenn er nicht nur ‹abgemalt›, sondern aus Erleben geformt werden soll, verlangt Aufgabe des Willkürlichen und Opferung von Teilabsichten – fordert phantasievolles Malen. Das Bild soll einem doch den Wiesenfrühling nahebringen mitsamt feinem Gesumm und Gezirpe.»⁴⁷² Ob das Gemälde eines gemalten Wiesenblumenstraußes einen finanziellen Wert oder eine Bedeutung als künstlerische Leistung haben soll, war für Marxer eher nebensächlich. Sein Anliegen, einen Blumenstrauß zu malen, lag für ihn anderswo, wenn er meint: «Wichtiger ist jetzt, dass es den Beweis liefern darf für die wohltätige Einwirkung des Naturlebens auf Sinn und Gemüt des Künstlers. Heute noch hilft er mit seinem Mühen allem Lebendigen dienen.»⁴⁷³

Hermann Huber

Blumenstillleben erfreuten sich auch nach dem Zweiten Weltkrieg grosser Beliebtheit und wurden weiterhin von den Behörden angekauft. Ein Meister in dieser Disziplin war Hermann Huber, der sich im Alter in die Abgeschiedenheit von Sihlbrugg zurückgezogen hatte, wo er zahlreiche Blumensträusse mit Feldblumen malte. Sie bilden sein eigentliches Alterswerk. Die Regierung kaufte denn auch mehrere Blumenbilder des Künstlers; 1948 zum Beispiel an der Zürich-Land-Ausstellung ein grossformatiges, repräsentatives Blumenstillleben (*Blumenstrauß*, o.J., Ankauf 1948, Inv. Nr. 921). Der voluminöse Strauss besteht aus Eichenzweigen, einer Art Schilfblätter und Farn. Dazu hatte Huber gelbe Disteln, blaue Kornblumen, violette Lupinen, weisse Kerbeldolden und Bärlauchblüten gesteckt. Die kühlen Farben verweisen darauf, dass der Künstler den Strauss im Mai/Juni malte. Er hatte ihn an einen kühlen dunklen Ort gebracht. Keine Sonne und kein Licht sind auf den Blumen, dadurch wirkt der Strauss dunkel.

Vier Jahre später erwarb der Kanton ein weiteres Blumenbild von Hermann Huber (*Blumenstrauß*, o.J., Ankauf 1952, Inv. Nr. 1386). Der Strauss besteht aus Magerwiesenblumen. Der Künstler hat Margueriten, Zweige des Salomonsiegels mit weissen Glöckchen, Akeleien, Rittersporn, Kornblumen, Skabiosen und Gräser zu einem aparten Strauss gebunden. Abermals hatte der Künstler das Arrangement in den bauchigen Kupferkessel gesteckt und auf ein hölzernes Taburett gestellt. Der Strauss steht jetzt in einem lichterfüllten Raum. Er wirkt dadurch heller und freundlicher. Hermann Huber malte beide Sträusse in seiner charakteristischen, dichten, fast pointillistisch anmutenden Stricheltechnik. Dadurch konnte er die Farben subtil abstufen und feinste Details wiedergeben. Beide Blumensträusse sind ähnlich wie die Landschaftsbilder fast fotorealistisch gemalt.

⁴⁷¹ Marxer [B] 1940.

⁴⁷² Marxer [B] 1940.

⁴⁷³ Marxer [B] 1940.



Hermann Huber: *Blumenstrauß*, 1948, Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm, Inv. Nr. 921.

Curt Manz

Ebenfalls grossformatige Blumenbilder malte Curt Manz (*Blumen*, o.J., Ankauf 1952, Inv. Nr. 1503). Der Blumenstrauß scheint in keinem konkreten Interieur zu stehen. Die Bildanlage ist abstrakter gehalten. Links im Bild ein drapierter Stoff in Blautönen. Die rechte Hälfte des Hintergrundes ist in eine grüne liegende und in eine rote fast quadratische monochrome Fläche aufgeteilt. Die Blumen sind mit delikaten Pinselstrichen gemalt. Die lila Iris und der feuerrote Klatschmohn sind in unterschiedlichen Blühphasen dargestellt. Die Margueriten und Doldenblüten scheinen sich in die Abstraktion aufzulösen, was dem Bouquet Transparenz und Leichtigkeit verleiht. Curt Manz, der die meiste Zeit in Frankreich lebte, galt als kultivierter Maler. Die Wirkung seiner Darstellungen erreichte er durch einen kurzen, dichten und farbintensiven Pinselduktus, verbunden mit kräftigen Spachtelzügen.

Johann Albert Wenner und Kaspar Ilg

Eine weit verbreitete Pflanze ist die Pfingstrose. Auch sie wuchs in vielen Gärten und wurde wegen ihrer schönen, vollen Blüte gerne gemalt. Ein Künstler konnte wochenlang an einem Strauss malen, ohne eine verwelkte Blume abbilden zu müssen. Eine Pfingstrose gleich der anderen, weshalb eine verwelkte Blume leicht durch eine neue ausgewechselt werden konnte. Auf diese Weise hatte der Maler immer wieder frische Blumen vor sich. 1926 erwarb der Regierungsrat das Gemälde *Pfingstrosen* (1926, Ankauf 1926, Inv. Nr. 291) von Johann Albert Wenner (1879–1962) und 1970 ein Gemälde von Kaspar Ilg (1921–2011) mit demselben Motiv (*Pfingstrosen*, o.J., Ankauf 1970, Inv. Nr. 3096).

Marie-Hélène Clément

Im Vergleich zu den einheimischen Blumen trifft man erst spät auf Tulpendarstellungen.⁴⁷⁴ Tulpen sind kein einheimisches Gewächs.⁴⁷⁵ Man musste Tulpenzwiebeln kaufen. Nicht alle hatten das nötige Geld dazu. Zudem blühte die Blume nur im Frühling, zu einer Zeit, in der die Bäume sowieso in voller Blüte stehen und die Wiesenblumen blühen. Wer dennoch Tulpen malte, musste sich sputen, da Tulpen rasch verblühen. Nach einigen Tagen sind die Stiele nicht mehr gerade. Sie beginnen sich in alle Richtungen zu winden. Tulpen sind jedoch in jedem Stadium schön. Sei es als geschlossener Kelch oder als geöffnete Blüte. Selbst in der Phase des Verwelkens sind Tulpen schön, weshalb man häufig verwelkte Tulpen in den Stilleben dargestellt sieht. Tulpen waren eine ideale Blume, um existenzielle Aspekte zur Darstellung zu bringen. Obwohl man bereits mit dem Aufkommen des Expressionismus der Schönheit zu misstrauen begann, erwarben die Offiziellen erst nach dem Zweiten Weltkrieg Bilder, die verblühte Blumen zeigen. Ein Beispiel ist das Gemälde von Marie-Hélène Clément (1918–2012) aus dem Jahr 1984, mit einer Vase verwelkter Tulpen vor schwarzem Hintergrund (*Tulipes fanées*, 1984, Ankauf 1985, Inv. Nr. 7428).



Marie-Hélène Clément: *Tulipes fanées*, 1984, Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm, Inv. Nr. 7428.

Helen Dahm

Helen Dahm (1878–1968) war eine passionierte Blumenmalerin. Sie hatte die Blumen in ihrem selbst angelegten, üppig wuchernden Garten in Oetwil am See, wo sie seit 1919 wohnte, immer wieder in neuen Varianten gemalt. In der Sammlung des Kantons Zürich befinden sich Gemälde mit der

⁴⁷⁴ Die erste Tulpendarstellung, es ist eine aquarellierte Federzeichnung, stammt von Conrad Gessner. Die Blume ist in seiner *Historia plantarum*, die um 1565 erschien, abgebildet. Die Zeichnung befindet sich heute in der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg (Inv. Nr. MS 2386.2).

⁴⁷⁵ Tulpen stammen ursprünglich aus der Türkei. Die Knollen waren so kostbar wie ein Klumpen Gold. Wohlhabende holländische Kaufleute brachten die Knollen mit, um in Holland Tulpen zu züchten und Geld zu verdienen. Einigen Händlern gelang dies. Sie machten gute Geschäfte und wurden reich. Andere gingen bankrott, weil die Blumen entweder nicht gediehen oder die Ernten durch Regen oder andere Umwelteinflüsse zerstört wurden.

bildfüllenden Darstellung eines Riesenkerbels (*Kerbel*, 1954, Ankauf 1954, Inv. Nr. 1601), mit der in Nahaussicht und ins Abstrakte gesteigerten Darstellung von blauen Wicken (*Blaue Wicken*, o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 3145), mit schwarzen, ihre Köpfe der Sonne entgegenstreckenden und von blühenden Tabakpflanzen umgebenen Sonnenblumen (*Sonnenblumen*, o.J., Ankauf 1946, Inv. Nr. 823). Ferner zahlreiche in pastosem Auftrag und in kräftigen Farben gehaltene Blumenstillleben und Ansichten eines Seerosenteichs (*Seerosenteich*, o.J., Ankauf o.J., Inv. Nrn. 2432, 2673). Helen Dahm hatte sich während ihrer Ausbildung in München mit der Kunst des Blauen Reiters auseinandergesetzt. Der Expressionismus hat nachhaltig Spuren in ihrem Werk hinterlassen, so auch in den erwähnten Blumen- und Gartenbildern. Charakteristisch an ihnen ist das kräftige Kolorit, der pastose Farbauftrag, verbunden mit expressiv-archaisch vereinfachten Formen, die oft durch Umrisslinien akzentuiert sind. Das erste Bild der Künstlerin wurde 1946 angekauft. Nach ihrem Durchbruch mit einer Ausstellung im Helmhaus 1953 und der Verleihung des Kunstpreises der Stadt Zürich 1954 an sie als erste weibliche Künstlerin kaufte der Kanton noch weitere Bilder an, wovon einige mit religiösen Motiven. Insgesamt besitzt der Kanton Zürich 16 Werke von Helen Dahm.⁴⁷⁶

Heinrich Müller

Bilder mit Darstellungen südländischer Blumen wie Mimosen wurden ebenfalls erst nach dem Zweiten Weltkrieg erworben. Heinrich Müller (1903–1978) entdeckte die Mimosen anlässlich einer Reise in den Süden. Die gelben Mimosen waren seine Lieblingsblumen, er integrierte sie häufig in seine Stillleben. Der Künstler liebte ihre Leuchtkraft (*Mimosen*, o.J., Ankauf 1970, Inv. Nr. 3129).

Blumenbilder im Stil wissenschaftlicher Anschauung

Hélène Zbinden-Amande

Nach dem Zweiten Weltkrieg bilden Blumen weiterhin geschätzte Bildsujets. Doch das Blumenmotiv verändert sich stark und dient nicht mehr allein dem Auge. Nun tauchen Darstellungen in der Sammlung auf, die vom Interesse an der Naturwissenschaft und einer Darstellungsweise, die der Wissensvermittlung dient, geprägt sind. Es sind die Künstlerinnen, die sich mit dieser Malweise beschäftigen. Zu diesen zählt Hélène Zbinden-Amande (1896–1987). Sie war Mitinitiantin der 1918 gegründeten abstrakt-surrealen Basler Künstlergruppe «Das neue Leben», der die Verbindung von Kunst und Kunsthandwerk ein besonderes Anliegen war.⁴⁷⁷ Nach einer erfolgreichen Karriere als Bühnenbild- und Kostümentwerferin zog sie sich ins Private zurück, während ihr Gatte, Fritz Zbinden (1896–1968), im Rampenlicht stand und farbenreiche, ins Märchenhafte gesteigerte Landschaftsbilder malte. Sie selber schickte sich an, Blumenbilder in Anlehnung an die wissenschaftliche Zeichnung zu malen. Die botanische Richtigkeit war ihr wichtig, weshalb sie im eigenen Garten die Blumen selber anpflanzte, um sie in den verschiedenen Stadien aquarellieren zu können.⁴⁷⁸ Die Papierarbeit, die der Kanton erwarb, zeigt in grosser Präzision und in Aquarelltechnik gemalte offene und geschlossene Distelblüten. Sie malte die Distel bildfüllend mit dem Blattwerk, das sich über die gesamte Bildfläche windet. Doch neben dem Interesse am Detail hat die Künstlerin vor allem die Vermittlung eines Ereignisses im Blick.⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ Siehe insbesondere die Ausführungen zu den Ankäufen für das Bezirksgebäude Meilen.

⁴⁷⁷ Zu den Mitgliedern zählten auch Sophie Taeuber-Arp sowie Otto Morach.

⁴⁷⁸ Vgl. Zbinden 2010, S. 219–260, S. 248.

⁴⁷⁹ Johannes Itten liess in seinem Vorkurs am Bauhaus in Weimar häufig zeichnen. Er schätzte die Blume wegen ihrer ausdruckshaften Form. 1921 schrieb er dazu: «Vor mir steht eine Distel. Meine motorischen Nerven



Hélène Zbinden-Amande: *Silberdistel*, 1961, Aquarell auf Papier, 20 x 29 cm, Inv. Nr. 2051.

Pia Roshardt Meinherz

Pia Roshardt Meinherz (1892–1975) arbeitete bis 1930 als Stickerin und Weberin, bevor sie sich als Zeichnerin, Malerin und Illustratorin mit botanischen Zeichnungen, mit Pflanzen- und Vogeldarstellungen einen Namen machte. Pia Roshardt Meinherz war die Gattin von Walter Roshardt, der von 1924 bis 1964 als Zeichenlehrer an der Kunstgewerbeschule in Zürich tätig war. Sie trug viel zur Popularisierung wissenschaftlicher Erkenntnisse bei.⁴⁸⁰

Die Kunstkommission wird 1950 erstmals eine Farbstiftzeichnung der Künstlerin ankaufen, die für die Zimmer im Universitätsspital bestimmt ist (*Vierblättriger Zahnwurz*, o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1200_204). 1952 folgten drei weitere Aquarelle, die dem Institut des Botanischen Gartens ausgeliehen wurden.⁴⁸¹ Ein Charakteristikum von Roshardts Zeichnungen ist die detailgetreue Wiedergabe der Pflanzen, die sie in der Art wissenschaftlicher Zeichnungen malte. Dieser Zeichnungstypus hat seine Wurzeln unter anderem in spätmittelalterlichen Kräuterbüchern oder bei Malern wie Albrecht Dürer (1471–1528) oder Leonardo da Vinci (1452–1519). Letzteren galt die Natur als Vorbild für die Kunst, wobei sie diese mit ihren Fertigkeiten zu übertreffen versuchten. Blätter wie zum Beispiel der Holzschnitt *Rhinocerus* (1515) von Albrecht Dürer wurden zum gemalten Lehrstück der Malerei. Ein anderer Ursprung liegt bei den Universalgelehrten wie dem Schweizer Conrad Gessner (1516–1565).⁴⁸² Sie legten Musterbücher mit Pflanzen und Tieren an, die ihnen zur Erkenntnis und Wissensvermittlung oder zur Demonstration der eigenen Gelehrsamkeit dienten. Beispiele sind Gessners *Historia animalium* aus dem Jahr 1551 oder seine mit Anmerkungen versehenen Studienblätter zur geplanten *Historia plantarum*. Maria Sibylla Merian (1647–1717) ist ein anderes Beispiel einer naturforschenden Blumen- und Insektenmalerin, die durch die Publikation

empfinden eine zerrissene, sprunghafte Bewegung. Meine Sinne, Tast- und Gesichtssinn, erfassen die scharfe Spitzigkeit ihrer Formbewegung, und mein Geist schaut ihr Wesen. Ich erlebe eine Distel.» (Vgl. Johannes Itten zit. nach Droste 1993, S. 31). Da die Muster der abstrakten Stoffentwürfe von Hélène Zbinden-Amande aus den 1920er Jahren Affinitäten zur Malerei von Wassily Kandinsky aufweisen, ist anzunehmen, dass sie die Lehren des Bauhauses kannte. Es ist daher anzunehmen, dass sie ihre Distelzeichnung nicht primär als Wandschmuck malte, sondern ein ähnlich intensives Erlebnis darstellen wollte, wie es von Itten geschildert wird.

⁴⁸⁰ Ihre Pflanzen- und Tierdarstellungen dienten als Titelblatt sowie als Vorlagen für Abbildungen in über dreissig Büchern.

⁴⁸¹ Dazu zählten Darstellungen zum Hauswurz, Esparsette, Leberblümchen, Orchideen, Osterglocken, Narzissen, Tulpen, gelbe Iris.

⁴⁸² Vgl. Hess 2016, S. 27–42.

mehrerer Bücher grosse Bekanntheit erlangte.⁴⁸³ Ferner war im 17. Jahrhundert die wissenschaftliche Zeichnung in Holland wegen des ausgebrochenen «Tulpenwahns» weit verbreitet.⁴⁸⁴ Da die Tulpen nur wenige Tage im Jahr blühen, müssen die Händler die Blumen als Zwiebeln verkaufen. Die unscheinbaren Knollen verrieten jedoch nichts von der Pracht, die in ihnen steckte. So entstanden die ersten Tulpenbücher, die von den Blumenzüchtern in Auftrag gegeben wurden. Sie engagierten Maler, die in Aquarelltechnik oder Gouachemalerei die verschiedenen Blumen malten. Oft wurden auf demselben Blatt die Blumenzwiebel sowie die Tulpe in ihren verschiedenen Wachstumsphasen abgebildet, pro Seite eine Illustration. Jede Abbildung war in der Regel mit ihrem Tulpennamen versehen. Die Alben dienten nicht nur wissenschaftlichen Zwecken, sondern waren vor allem als Verkaufsinstrument gedacht. Oft waren es hoch angesehene Künstler, die einen Beitrag an die Tulpenbücher lieferten. Eine der bekanntesten Malerinnen des goldenen Zeitalters der Niederlande, Judith Leyster (1609–1660), schlug sich zeitweise mit solchen Auftragsarbeiten durchs Leben. Sie malte zwei Rosen-Tulpen für ein Album, das ihr zu Ehren als Judith Leyster Tulpenbuch bezeichnet wird.⁴⁸⁵



Pia Roshardt Meinherz: *Tulpen*, o.J., Aquarell auf Papier, 31 x 24 cm, Inv. Nr. 2466.

Als Pia Roshardt ihre Aquarelle zeichnete, war die wissenschaftliche Zeichnung in Zürich sehr gefragt. Dies bewog die Kunstgewerbeschule 1944, probeweise eine Klasse für wissenschaftliches Zeichnen einzuführen. Der erste Diplomabschluss erfolgte 1951. 1964 wurde für die Ausbildung von wissenschaftlichen Zeichnern eine eigene Fachklasse gebildet.⁴⁸⁶ Die Künstlerin fokussiert auf die Pflanze, die sie freigestellt auf dem Papier zeigt. Sie malt diese in verschiedenen Stadien von der Knospe bis zur vollen Blüte. Am Rande des Blattes ist oft eine Studie in Bleistift gezeichnet, mit der sie ein Detail des Bauplanes oder der Pflanze oder eines Blattes darstellt. Es geht der Künstlerin um

⁴⁸³ Vgl. Kühn 2002.

⁴⁸⁴ Vgl. Dash 1999, S. 118.

⁴⁸⁵ Vgl. Dash 1999, S. 119ff.

⁴⁸⁶ Vgl. Grossmann 1978, S. 143f.

die botanische Richtigkeit. Oft hat sie – wie es für die botanische Zeichnung Usus ist – den Samen oder die Blumenzwiebel mitgezeichnet. Man schätzte die Beobachtung und die Detailgenauigkeit ihrer Darstellungen, weshalb ihre Farbstiftzeichnungen und Aquarelle oft als Vorlage für Publikationen benutzt wurden. Pia Roshardt hatte ein humanistisches Interesse an der Wissensvermittlung. Sie wurde wiederholt engagiert, Vorlagen für Blumen- und Vogel-Enzyklopädien zu zeichnen. Ihre Reproduktionen dienten als Einlagen für die damals aufkommenden Silva- und Beabücher, die das Publikum kaufte und in die die Bilder dann eingeklebt werden konnten.⁴⁸⁷

Elisabeth Bohny Baur

Eine andere Künstlerin, die in der Art der botanischen Zeichnung zeichnete, ist Elisabeth Bohny Baur (1900–1991), Tochter des Marinemalers Max Jensen (1860–?). Sie wohnte ab 1933 in der Schweiz und malte vorwiegend Landschaften, Blumenbilder und Bildnisse. Auch von ihr wurde im Zusammenhang mit den Ankäufen für das Universitätsspital ein grösseres Ensemble von Blumenmotiven erworben, das in Aquarelltechnik die einheimische Pflanzenwelt akkurat vor Augen führt.

Marguerite Strehler

Marguerite Strehler (1904–1959) ist eine weitere Künstlerin, die sich auf Bilder von Pflanzen, Blumen und Insekten spezialisierte und sich für ihre Gemälde von der wissenschaftlichen Darstellung anregen liess. Von ihr wird weiter unten noch die Rede sein.

Das wissenschaftliche Forschungsinteresse der Künstlerinnen

Cornelia Hesse-Honegger

Diese Darstellungsweise bleibt bis in die jüngste Zeit in der Kunst aktuell. Eine erfolgreiche Vertreterin, die sich der wissenschaftlichen Zeichnung als künstlerischer Disziplin verschrieben hat, ist Cornelia Hesse-Honegger (*1944), Tochter von Warja Lavater (1913–2007) und Gottfried Honegger (1917–2016). Sie untersucht vor allem die Welt der Tiere. Ihr Forschungsinteresse konzentriert sich auf giftige Fische, auf Fliegen, Insekten und Wanzen. Dabei setzt sie ihre Kunst als Mittel wissenschaftlicher Untersuchung und politisch relevanter Darstellung der modernen technischen Welt ein.⁴⁸⁸ Sie sammelt im Umfeld von verschiedenen Kernkraftwerken sowie in dem aus Tschernobylwolken verregneten Unterholz Insekten und bringt sie in Reagenzgläsern nach Hause, um sie im Atelier in der Tradition der wissenschaftlichen Zeichnung abzuzeichnen und zu erforschen. Im Zentrum ihres Interesses steht die Frage, ob die höheren Luftemissionen vermehrte Mutationen bewirken.

⁴⁸⁷ Die Genossenschaft Silva-Verlag aus Zürich war gemäss ihren Statuten «eine Vereinigung von Fabrikationsunternehmen mit dem Zweck, in Verbindung mit dem Verkauf der von ihnen produzierten Waren künstlerisch und erzieherisch wertvolle Bilderwerke herauszugeben und zu propagieren». Sie wurde während des Zweiten Weltkriegs von den namhaften Schweizer Unternehmen Steinfels, Toni-Molkerei, Thomy Franck AG, Lindt & Sprüngli gegründet. Die ersten Silva-Bücher erschienen noch während des Zweiten Weltkriegs. Die BEA + Poly-Verlags AG ist ein Verlag mit Sitz in Brugg und wurde 1970 gegründet.

⁴⁸⁸ Vgl. Thompson 1992, S. 6–8.



Cornelia Hesse-Honegger: *Gespensterwanze (Pymathidae)*, 1991, 42 x 29,7 cm, Inv. Nr. 8276.
© 2018, ProLitteris, Zürich.

So entstehen in ihrem Atelier Serien von Insekten der gleichen Gattung, manche mit veränderten Gliedmassen. Während sie einerseits ihre Forschungsergebnisse publiziert, dienen andererseits einige ihrer aquarellierten Serien als Motive für die Produktion von Seidenfoulards von Fabric Frontline. 1970 wurde die Künstlerin beauftragt, ein grossformatiges Wandbild für das Naturwissenschaftliche Realgymnasium an der Rämistrasse in Zürich zu realisieren. Die Künstlerin malte eine monumentale Spinne in leuchtend grüner Farbe auf die Betonwand der Eingangshalle (*Spinne*, 1970, Ankauf 1970, Inv. Nr. 12495). 1992 kaufte der Kanton ein kleinformatiges Aquarell mit der Darstellung einer mutierten Gespensterwanze (*Gespensterwanze [Pymathidae]*, 1991, Ankauf 1992, Inv. Nr. 8276).

Brigitta Malche

Die Schönheit des Lebens mit der exakten Beobachtung der Wissenschaft in Verbindung zu bringen, ist das erklärte Ziel von Brigitta Malche (*1937). Zwar entwickelte sie zunächst eine Bildsprache, für die sie entscheidende Impulse von der proportionalen Ausgewogenheit architektonischer Bauwerke sowie von stilisierten Kürzeln mechanischer Maschinenteile erhielt. Diese brachte sie in Verbindung mit einer konstruktivistischen Haltung. Ein mehrjähriger Aufenthalt in China führte sie später über die Strenge der geometrischen Bildauffassung hinaus in neue, komplexere Bereiche. Zudem wurde das Atmosphärische wichtig für ihr Œuvre. Zu den Bildern, in denen das Kontemplative die Oberhand gegenüber dem konstruktiven Bildaufbau erlangte, zählt *Poem 3* (1981, Ankauf 1984, Inv. Nr. 7218), das erste Gemälde, das der Kanton von der Künstlerin erwarb. Das Gemälde ist in lasierend geschichteten Weiss- und Grautönen gemalt. In der Mitte der Bildfläche ein in Weiss gehaltener, transparenter und zweigeteilter Schild. Rot, ocker und schwarz gemalte Linien durchqueren die Darstellung. Sämtliche Malschichten sind transparent und durchscheinend, so wie das in China allgegenwärtige Reispapier, das die Anregung zu dieser meditativen Bildidee gab. Die weitgereiste Brigitta Malche hatte stets offene Augen für ihre Umgebung. Waren es zunächst die Formen der Kultur, so fokussierte sie zunehmend auf die Natur und ihre Strukturen, die ihr bildnerisches Vokabular bereicherten. In späteren Bildern verdichtete sie in collageartiger Manier Motive aus verschiedensten Bereichen der Zoologie und Botanik. So werden beispielsweise die Gehäuse von Schnecken oder Meeresmuscheln mit dem molekularen Raster ihres Bauplanes verflochten (aus der

Serie *Juwelen des Meeres*, 2008, Ankauf 2010, Inv. Nr. 15367) oder sie entfaltet Schicht für Schicht den Bauplan des Berylls (*Kristallines Feld [Bauplan Beryll]*, 2008, Ankauf 2008, Inv. Nr. 14015) in die in altmeisterlicher Technik vorbereiteten Leinwände. Die Künstlerin schöpft aus einem reichen Erfahrungsschatz. Ihre Gemälde und Zeichnungen nehmen an Komplexität zu. So verbindet sie in *Rose Bubble* (2012/13, Ankauf 2015, Inv. Nr. 18241) Muster aus dem Mikro- und Makrokosmos, der Abstraktion und der Figuration, der Gestik und der geometrischen Ornamentik. Ihre Bilder, in denen die Malerin wissenschaftliche Erkenntnisse künstlerisch verarbeitet, bezeichnet sie als Denkbilder.⁴⁸⁹



Brigitta Malche: *Kristallines Feld (Bauplan Beryll)*, 2008, Öl und Eitempera auf Leinwand, 90 x 70 cm, Inv. Nr. 14015, © 2018, ProLitteris, Zürich.

Anna-Maria Bauer

Seit 1979 richtet die Plastikerin Anna-Maria Bauer (*1947) ihr Forschungsinteresse konsequent auf die Morphologie des Schildkrötenpanzers, aus dessen Struktur sie ihre Formen ableitet.⁴⁹⁰ Dabei setzen ihre Beobachtungen bei der sichtbaren Struktur an. Sie konzentriert sich auf ein bestimmtes Detail, löst dieses aus dem Zusammenhang, schweift aus, interpretiert die Form nach ihren eigenen Regeln. Und transformiert natürliche Formen in autonome (Kunst-)Formen. Das Spektrum der so erarbeiteten Gestalten umfasst sowohl freie poetische Sujets wie geometrisch gestaltete Ausführungen. Für die Muster ihrer Arbeit auf Papier (aus der Serie *Zeichen*, 1984, Ankauf 2006, Inv. Nrn. 13091–13093) hebt sie aus dem sphärisch gebogenen Gewölbe des Panzers ausgewählte Knochen- und Hornpanzerformationen hervor, die sie zu autonomen Konstellationen verdichtet. Die skulpturalen Arbeiten *Wand-Boden-Raster* (1991, Ankauf 1992, Inv. Nr. 8279) oder *Feld 24* (1995, Ankauf 1996, Inv. Nr. 8708) haben ihren Ursprung ebenfalls im Panzergehäuse, wobei die abgeleiteten organischen Strukturen in eine rechtwinklige Rasterstruktur übersetzt wurden. Bei der Bronze (*o.T.*, 2005, Ankauf 2006, Inv. Nr. 13094) hingegen liegt der Akzent auf einem Detail der Panzerarchitektur. Anna-Maria Bauer betreibt ihre Forschungen mit wissenschaftlicher Disziplin. Ihre

⁴⁸⁹ Gespräch mit der Künstlerin vom 10. August 2014.

⁴⁹⁰ Vgl. Frauenfelder 2014.

Werke weisen auf die sinnliche Erfahrung zurück, die uns begegnet, wenn wir den Blick auf die Natur richten. Die Arbeiten sind in gewisser Weise Natur(-wissenschaftliche)-Meditationen.



Anna-Maria Bauer: Aus der Serie «Zeichen», 1984, Transparentpapier, Tusche, Tinte, Gouache, 41,5 x 29,5 cm, Inv. Nrn. 13091–13093.

Gärten, Gemüse und Märkte

Die Liebe zu den Blumen zeigt sich nicht nur in den Blumenstillleben, sondern auch in manchen Gartenbildern. Die Schweiz war bis zum Ende der 1940er Jahre kein wohlhabendes Land. Die Menschen lebten in bescheidenen Verhältnissen. Der Garten war ihnen ein Lichtblick. Es war der Ort, wo die Begonien hell leuchteten und die Sonnenblumen ihre Köpfe der Sonne entgegenstreckten. Es ist die Sehnsucht nach dem Paradies, die die Menschen in den Garten treibt. Auch heute noch; jedoch repräsentiert der Garten gegenwärtig die Grüne Lunge, die Erholungsoase. Der Schrebergarten erlebt ein Revival. Im Jahr 2015 boomt Urban Gardening.

Markus Ginsig

Eines der frühesten Gartenbilder, angekauft 1938, stammt von Markus Ginsig (1909–1997). Das Ölbild wurde in der Dezemberausstellung der GSMBA im Rahmen des Unterstützungskredites erworben (*Garten*, o.J., Ankauf 1938, Inv. Nr. 377). Der Maler hatte einen Garten gemalt, der direkt an ein Haus grenzt. Der Garten hat die Form eines Rechtecks. Eine Hecke fasst die Beete ein. In einer Rabatte entlang der Einfassung sind Blumen und Stauden gepflanzt, die in voller Blüte stehen. Ein Baum, der unsichtbar ausserhalb des Bildgevierts steht, wirft seinen Schatten in die linke untere Bildhälfte. Es ist Hochsommer und die Sonne scheint. Eine Frau in blauem Rock und Strohhut bepflanzt das noch unbestellte Gartenbeet. Das Bild ist in satten Farben und in der Manier des Heimatstils gemalt. Es erinnert an die Gartengestaltung, die während des Zweiten Weltkriegs wegen der Selbstversorgung weit verbreitet war und bei der die Gartenbeete mit Gemüse und Kartoffeln die Blumen an die Ränder drängten.

Das Motiv des Gartens entwickelte sich im Verlaufe der 1940er Jahre zu einem beliebten Sujet der Zürcher Künstler. In den 1940er und 1950er Jahren kaufte der Kanton zahlreiche Gartenbilder an, wie die Bauerngärten mit den mannshohen Malven und Sonnenblumen des in Uerikon wohnenden Marcel Dornier (1893–1988) (*Garten*, o.J., Ankauf 1954, Inv. Nrn. 1611, 1612). Die in den Gärten am weitesten verbreitete und meistgemalte Blume ist die Sonnenblume. Sie wächst in jedem schweizerischen Privat- und Bauerngarten und leuchtet auf den Feldern. Sie ist nicht nur schön anzusehen, sondern sie dient vor allem auch als Nutzpflanze. Sie liefert vitaminreiche Kerne und

schmackhaftes Öl. Schon van Gogh liebte diese lichterfüllte Blume, weshalb er sie immer wieder darstellte.

Diese Bilder dokumentieren die Bedeutung des Gartens für diese Generation, der bald als Ort der Nahrungsmittelproduktion, bald als Rückzugsort und private Idylle gesehen wird. Nach dem Zweiten Weltkrieg wird der industrielle Aufschwung und der einsetzende Konsumwahn die Bilder des Gartens, die ihn in seiner Funktion als Nutz- und Ziergarten zeigen, verdrängen. An seine Stelle treten die ersten Schrebergärten. In ihnen werden nun Gemüse, Beeren und Blumen angepflanzt. In nostalgischer Verklärung malte Jakob Ritzmann einen Schrebergarten, der 1963 für die Kunstsammlung erworben wurde (*Schrebergartenbild*, o.J., Ankauf 1963, Inv. Nr. 2159).

Produkte des Gartens

Aus Erfahrung wussten die Menschen der Kriegsgeneration, was ein Korb voller Gemüse und Kartoffeln, was ein grosser Krug voll Milch oder zwei Ballen Butter wert waren. Auch nach dem Krieg wurde diese Generation nicht müde, diese Dinge immer wieder im Bild festzuhalten. So malte Hans Erhardt (1907–1989) ein Stillleben mit einem geflochtenen Korb, der gefüllt ist mit Lauch, knackigem Krautstil und Kohlrabi (*Gemüsekorb*, 1973–1976, Ankauf 1976, Inv. Nr. 4648). Auch spätere Malergenerationen interessierten sich für dieses Motiv. Doch für sie mutierte das Sujet zu einem farblichen und malerischen Ereignis. Dies gilt etwa für Eugen Del Negro (*1936), der einen frischen Blumenkohl in flächiger Malweise vor pink- und umbrafarbenem Hintergrund bildfüllend malt (*Blumenkohl*, 1975, Ankauf 1976, Inv. Nr. 4353). Bendicht Fivian (*1940) stellte zwei Krautstile mit roten Stengeln und saftig grünen Blättern in ein Glas, die er im plakativen Stil der Pop Art darstellte (*Krautstil*, 1997, Ankauf 1997, Inv. Nrn. 8839a–b). In ebenso lakonischer wie lapidarer Manier malte er bildfüllend die verschiedenen Stadien der Entwicklung von Bohnenkeimlingen, als wäre es eine Laboranordnung (*Bohnenkeimlinge, I–III*, 1981, Ankauf 1997, Inv. Nrn. 8840a–c). Einer jüngeren Künstlergeneration bietet der Garten die Folie für Stimmungsbilder. Annelies Strbas (*1947) farbenfrohe Fotobilder sind Interpretation des Gartens als Ort der Verzauberung, als geordnete Wildnis, als Ausdruck der Lebensfreude (*Linda in der Wiese*, 1992, Ankauf 1994, Inv. Nr. 8550; *An 2* und *An 15*, aus der Serie *Lost Garden*, 1999, Ankauf 2000, Inv. Nrn. 10027, 10128).



Eugen Del Negro: *Blumenkohl*, 1975, Acryl auf Leinwand, 50 x 61 cm, Inv. Nr. 4353.

Märkte und Marktszenen

Frischwarenmärkte unter freiem Himmel hatten bis weit ins 20. Jahrhundert eine erstrangige Bedeutung für die Ernährung der Bevölkerung. Hier versorgte sie sich mit tagesfrischen Landwirtschaftsprodukten. Gemüse- und Obstmärkte fanden täglich auf öffentlichen Plätzen und Strassen statt. Geflügel- und Wildbretmarkt, Fisch- und Ankenmarkt fanden ein oder zweimal in der Woche statt. Das Angebot auf den Märkten war reichhaltig. Was nicht auf dem Markt zu kaufen war, fanden die Menschen in den kleinen Läden, die im Erdgeschoss der nahegelegenen Gebäude untergebracht waren. Die Gründung von Lebensmittelfilialen⁴⁹¹ und danach der Errichtung von Einkaufszentren in bisweilen repräsentativen Bauten machten den Märkten allerdings zunehmend Konkurrenz. Mit der Erfindung von Kühlschrank und Tiefkühltruhe um die Mitte des 20. Jahrhunderts kamen sie weiter unter Druck. Bis heute trägt das frische Angebot jedoch dazu bei, dass sich die Märkte grosser Beliebtheit erfreuen und rege besucht werden. Das Angebot hat sich zwischenzeitlich den modernen Bedürfnissen angepasst und in manchem gewandelt. Um die Attraktivität zu steigern, werden neben den heimischen Produkten Lebensmittel aus verschiedenen Kulturkreisen verkauft.

Ernst Alfred Escher

Es war der Anblick des frischen Gemüse- und Früchteangebots, das Ernst Alfred Escher (1883–1963) wohl inspirierte, die Marktszene auf der Gemüsebrücke festzuhalten. Er fertigte das Bild *Gemüsebrücke Zürich* (1918, Ankauf 1918, Inv. Nr. 130) Ende des Ersten Weltkriegs an, zu einer Zeit, als der Markt mit den Frischwaren etwas Besonderes darstellte.



Ernst Alfred Escher: *Gemüsebrücke Zürich*, 1918, Öl auf Leinwand, 52 x 60 cm, Inv. Nr. 130.

Der Künstler, der als Vollwaise⁴⁹² im Waisenhaus unweit der Schipfe aufgewachsen war, hatte den Markt wohl gut gekannt. Schon als Kind wird er das Marktgeschehen sehnsüchtig beobachtet haben. Nun malt er die Szene aus der Perspektive der Storchengasse von einem erhöhten Standpunkt aus.

⁴⁹¹ Die Migros AG wurde am 15. August 1925 von Gottlieb Duttweiler gegründet und ins Handelsregister eingetragen.

⁴⁹² Ernst Alfred Escher war der Sohn des Buchdruckers Jakob Friedrich Salomon von Escher (Bruder des Kupferstechers Jakob Hans Georg von Escher) und der Johanna, geb. Bär. Eschers Geschwister starben früh. Er selber war mit fünf Jahren Vollwaise und wuchs im Waisenhaus an der Schipfe auf.

Von dort aus hat er einen guten Blick auf den Markt und auf die Käuferinnen, die sich um die Verkaufsstände drängen. Der Marktplatz wird links flankiert von der Polizeihauptwache mit dem markanten, der ionischen Tempelarchitektur nachempfundenen Eingangsbereich und dem noch leeren Giebelfeld. Rechts ragt die im Stil der deutschen Renaissance gebaute Fassade des Rathauses ins Bild. Mittig wird der Marktplatz begrenzt durch das Limmatquai. Auf der anderen Strassenseite fällt der Blick auf den Bau der Museumsgesellschaft und ein zweites Gebäude, zwischen denen die schattige Marktgasse in die Altstadt führt. Dass der Marktplatz gleich neben dem Rathaus angesiedelt ist, ist kein Zufall. Das Rathaus war immer schon ein Ort gewesen, wo seit dem Mittelalter Brot an die Bevölkerung ausgegeben wurde. Um die Versorgung der Zürcher Bevölkerung mit Lebensmitteln zu garantieren, waren Rathaus und Gemüsebrücke seit jeher von beiden Seiten der Limmat aus erreichbar. Und als Escher das Bild malte, stand hinter der Hauptwache immer noch die Fleischhalle.⁴⁹³ Diese zentrale Lage bewirkte, dass sich die Gemüsebrücke seit dem Mittelalter als Marktplatz etablierte.

Auf Eschers Bild haben die Marktleute weisse Schirme über ihren Ständen aufgespannt: «Wer seinen Stand aufschlägt bezahlt Gebühren und ungeschriebene Gesetze reservieren der Bäuerin über viele Jahre hinweg den gleichen Platz.»⁴⁹⁴ Der Markt ist gut besucht. Die Käuferinnen drängen sich um die Marktstände. Sie haben einen grossen Korb über den Arm gehängt oder sind mit einem Karren gekommen. Meistens sind sie zu zweit. Die Hausfrau vom Zürichberg ist mit der Köchin unterwegs, um frisches Gemüse zu kaufen, das als grüne Farbtupfer zwischen den graublauen und braunen Bekleidungsstücken hervorlugt. Eine friedvolle Atmosphäre hat sich über dem Marktgeschehen ausgebreitet.

So ruhig und friedlich, wie es Eschers Genreszene vermittelt, ging es auf dem Markt nicht immer zu. Und so reich mit Waren war nicht jeder Markt bestückt. 1916 zum Beispiel kam es auf den Zürcher Märkten öfters zu Demonstrationen, bei denen protestierende Frauen die Bäuerinnen umringten und diese aufforderten, die Ware zu günstigeren Preisen zu verkaufen. Gingen diese nicht auf die Forderungen der Konsumentinnen ein, wurden die Warenkörbe und Stände oft umgeworfen oder es kam zu Handgemengen, bei denen die Konsumentinnen den Bäuerinnen die Ware entrissen und diese zu dem von ihnen als angemessen erachteten Preis selber verkauften. Danach übergaben sie den überrumpelten Standverkäuferinnen das eingenommene Geld. Anlass zu diesen Protesten war die ungenügende Versorgungspolitik des Bundes und die kriegsbedingt erschwerten Importverhältnisse, die bald zu Nahrungsmittelengpässen führten. Insbesondere mangelte es an Kartoffeln und Gemüse. Die Angst vor einer schlechten Ernte löste in verschiedenen Städten und in Zürich 1916 Ängste aus, die zu massiven Protesthaltungen führten.⁴⁹⁵

Welche Gründe hatte die Regierung, das Gemälde zu einem Zeitpunkt zu erwerben, als in Zürich soziale Unruhen und Lebensmittelknappheit herrschten sowie die Spanische Grippe die Bewohnerinnen und Bewohner beutelte? Vielleicht war der Ankauf nicht aus einem Kompensationsgedanken heraus erfolgt, sondern eine Folge der Bekanntheit des Künstlers? Der gut eingeführte Rascher-Verlag hatte 1917 eine Serie von Eschers Originalradierungen publiziert, die diesen zu einem bekannten Künstler machten. Escher hatte von 1903 bis 1905 und von 1907 bis 1910 in Paris gelebt, danach bis 1915 in Florenz. Erst 1920 liess er sich definitiv an der Eigenstrasse 5 in

⁴⁹³ Die Fleischhalle wurde 1968 abgerissen.

⁴⁹⁴ Ziegler 1985, S. 132–145, hier S. 134.

⁴⁹⁵ Vgl. Ruckstuhl/Ryter 2014, S. 79.

Zürich nieder. Meistens reiste er viel und weilte nur zwischendurch in Zürich. Anlässlich eines solchen Aufenthaltes wird er das Gemälde mit der Zürcher Gemüsebrücke gemalt haben.

Nachdem sich Ernst Alfred Escher in Zürich niedergelassen hatte, wird er sich nicht mehr gross auf Reisen gemacht haben. Er malte fast nur Motive, die aus der Gegend stammten. Auch die acht Gemälde, die sich in der Sammlung des Kantons Zürich befinden, sind ausschliesslich Landschaftsbilder aus dem Kantonsgebiet. Ausser der Darstellung der Gemüsebrücke, die 1918 offiziell angekauft wurde, ist aus den Akten nicht ersichtlich, wie die anderen Bilder in die Sammlung gelangten, wie die *Seelandschaft Lützelau* (1923, Inv. Nr. 151; *Landschaft im oberen Tösstal*, o.J., Inv. Nr. 179; *Berggasthaus Hörnli*, 1930, Inv. Nr. 145; *Seelandschaft Herrliberg*, 1933, Inv. Nr. 198; *Kornfeld*, 1934, Inv. Nr. 2436; *Greifensee*, 1934, Inv. Nr. 11388).

Im Verlaufe der Zeit verändert sich der Stil des Künstlers. Die Szene des Gemüsemarktes hat Ernst Alfred Escher noch mit einem breiten Pinsel und mit viel Farbe in einer Art rauem Pointillismus gemalt. Die Handhabung des Pinsels und die Art des Farbauftrages sind noch spürbar von Paris beeinflusst. Die in bläuliches Licht getauchte kühle Morgenstimmung des Gemüsemarktes leitet sich vom Impressionismus ab.

In den Landschaftsbildern der 1930er Jahre benützt der Maler immer weniger Farbe, die er zunehmend flächig verstreicht. Seine Bilder werden realistischer, erzählerischer, inhaltlich naiver. Minutiös schildert er jedes noch so kleine Detail. Er malt kleine Figuren ins Bild, wie die Wanderer im Bild *Berggasthaus Hörnli*, die – es liegt noch Schnee auf der Wiese und die Bäume sind noch kahl – des Weges kommen. Ausflügler sitzen an den Gartentischen im Restaurant oder im Gras auf der Wiese und geniessen die Aussicht auf die Berge. Zwei Herren in schwarzen Anzügen, mit Hut und Spazierstock, sind in ein Gespräch vertieft. Am Rande eines anderen Bildes malt er ebenfalls kleine Figuren. Wo sie stehen, wirken sie beinahe verloren in Anbetracht des grandiosen Blickes, der sich ihnen auf das Tösstal und die Alpen öffnet. Eschers Malerei mutiert zu einer Art Bilderbuchmalerei, in der jeder Kirchturm, jede Blume oder Blüte am Baum übergenau dargestellt sind.

Ernst Alfred Escher erlebt kein gutes Ende. Mangelernährung, Schwächeanfälle und Alkoholprobleme setzen ihm schwer zu. Unter Vormundschaft gestellt, stirbt er 1963, 81-jährig, in der Heil- und Pflegeanstalt Wülflingen.

Vieh- und Jahrmärkte

Das Thema des Marktes taucht in der Kunstsammlung auf verschiedene Arten auf. Insbesondere thematische Märkte faszinierten. So besuchte etwa Ernst Morgenthaler den Viehmarkt in Sitten, der dort unter schattigen Bäumen abgehalten wurde. Er skizzierte mit raschen Strichen die Präsentation der zum Verkauf stehenden Tiere sowie die interessierten Käufer (*Walliser Viehmarkt*, o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1200_42; *Viehmarkt in Sitten*, o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1200_44). Jahrmärkte, Trödler- und Raritätenmärkte brachten Abwechslung in den Alltag und brachen mit der Routine. Sie luden die Schaulustigen zum Träumen ein. Dies galt insbesondere für Märkte, an denen Schauspieler mit ihren Wanderbühnen zu Gast waren. In einem kleinformatigen, mit Tempera gemalten Bild hielt Ernst Schlageter (1894–1990) ein Wandertheater fest, das eine mächtige Bretterbühne auf dem Dorfplatz aufgestellt hatte und dessen Schauspiel nun von neugierigem Publikum bestaunt wurde (*Jahrmarkt*, o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 1200_327).

Als die Grenzen nach dem Zweiten Weltkrieg wieder offen waren, reisten die Künstlerinnen und Künstler in den Süden. Sie schlenderten über die Märkte und waren fasziniert von den fremden Ländern und Sitten, die sie bestaunten und begeistert in ihren Skizzenblöcken festhielten. So zum Beispiel von Reisen nach Marokko, wo sie Szenen rund um den Korn- oder Eselsmarkt festhielten. Sie malten die Menschen in ihren langen, wallenden Gewändern, die verschleierte Frauen, einen mächtigen Tonkrug auf dem Kopf balancierend, derweil ihr Gatte mit leeren Händen nebenher marschierte. Die Sujets wurden zu beliebten Motiven für Grafikblätter, die das zuhausegebliebene Publikum begierig kaufte. Man war neugierig und reagierte ohne Berührungssängste.

Simone Monstein

Mit dem grossformatigen Gemälde *Markt IV* (2015, Ankauf 2015, Inv. Nr. 18252) ist das Motiv des Marktes in der Sammlung heute wieder präsent. Doch sind es weniger die konkreten Marktstände mit knackigem Gemüse und frischen Früchten, auf die man das Augenmerk richtet. Jedenfalls gilt dies für die Winterthurer Malerin Simone Monstein (*1979), die sich für ihr farbgewaltiges Gemälde von einem Stapel leerer Kisten, die ihr anlässlich einer Reise hinter einem Marktstand in Kroatien aufgefallen waren, inspirieren liess und den sie mit expressivem, entmaterialisierendem Duktus und mit leuchtenden Neonfarben zu einer atmosphärischen Impression verdichtete.



Simone Monstein: *Markt IV*, 2015, Öl auf Baumwolle, 196 x 245 cm, Inv. Nr. 18252.

9. Identität III: Das Land und seine Bewohnerinnen und Bewohner

Wie die obige Darstellung der Marktszenen dies bereits andeutet, so sind Bilder mit Menschen und Bewohnerinnen und Bewohnern ein dritter Motivkreis zum Thema der Identität. Doch wurden volkstümliche Szenen oder Genrebilder im Vergleich zu den Landschaftsdarstellungen eher selten erworben. Bis Anfang der 1930er Jahre kaufte der Regierungsrat nur wenige Figurenbilder. Zu den frühesten Darstellungen zählen das Porträt eines *Emmentaler Bauern* (1929, Ankauf 1930, Inv. Nr. 1200_966) von Elisabeth Elsa Stamm (1890–1976) sowie das Gemälde *An der Tränke* (1919, Ankauf 1922, Inv. Nr. 231) von Edwin Ganz (1871–1948), das einen Bauern mit seinem Pferd am Brunnen zeigt. Wie in der Zier- und Kleinplastik, wo die Menschen als Greis, Kind, Mutter, Arbeiter, Soldat, Schwinger, Sportler, Artist oder Tänzerin genrehaft dargestellt werden, zeigen auch die Maler ihre Modelle weniger als Individuen, sondern vielmehr als Menschen- oder Volkstypen. So malte Jakob Herzog (1871–1954) das Porträt eines alten Mannes als Raucher (*Alter Mann [Der Raucher]*, 1911, Ankauf 1913, Inv. Nr. 236).⁴⁹⁶

Fritz Boscovits

Ein kleinformatiges Genrebild stammt von Fritz Boscovits (1871–1965). Für das kleine Bild mit dem Titel *Im Herbst. Utoquai* (o.J., Ankauf 1914, Inv. Nr. 250), welches der Regierungsrat aus einer Ausstellung im Kunsthaus erwarb, bezahlte dieser Fr. 100.–. Boscovits malte einen Strassenfeger, der unter dem dichten Blätterdach einer Kastanie steht. Er stützt sich auf seinen Besen und gönnt sich eine Pause, um die mit extravaganten Kleidern und mächtigen Hüten herausgeputzten Spaziergänger zu beobachten. Dem unspektakulären Motiv ist der Künstler wohl zufällig begegnet, doch reichte ihm die kleine Begebenheit, um ein atmosphärisch geprägtes Bild zu malen, das einen Eindruck der stark besuchten Parkanlage vermittelt.⁴⁹⁷ Boscovits malt mit trockenem Pinsel und übermalt einzelne Partien mehrmals, bis ein stimmiges Bild mit klaren Farben entsteht. In dem Genrebild, das uns eine alltägliche Szene vor Augen führt, schwingt leiser Humor mit.

Fritz Boscovits war Maler, Grafiker, Illustrator und Karikaturist. Sein Vater war ebenfalls Maler und zudem Mitbegründer des «Nebelspalters». Wie sein Vater war auch Boscovits seit 1896 für die satirische Zeitschrift tätig.⁴⁹⁸ Seine Genrebilder weisen häufig eine humoristische Note auf. Sie gingen oft Hand in Hand mit seiner karikaturistischen Tätigkeit. Parallel zu dieser Beschäftigung entwarf Boscovits Briefmarken, Plakate, Festprogramme und Exlibris. Zusammen mit Ernst Stiefel wurde er eingeladen, das Plakat für die Eröffnungsausstellung im Kunsthaus zu konzipieren. Stiefel bekam den Zuschlag. Boscovits erhielt eine Entschädigung von Fr. 50.–.⁴⁹⁹ In den Jahren von 1900 bis 1920 entstehen kleinformatige Ölskizzen und grössere Ölbilder. Seine Malweise, mit ihrer Pinselschrift und den zwischen violetten Schatten und grellen Sonnenflecken wechselnden Kontrasten, erinnert an die

⁴⁹⁶ Jakob Herzog war primär Landschaftsmaler. Er bereiste die Schweiz und malte vorwiegend die Seen (*Am Bielersee*, 1941, Ankauf 1942, Inv. Nr. 585, oder *Am Lago Maggiore*, o.J., Ankauf 1943, Inv. Nr. 627). Er malte keine spektakulären Ansichten. Er zog die ruhigen den bewegten Gewässern vor, so dass er auch die Spiegelungen der Bäume, Gräser und Sträucher auf der im Licht schimmernden Wasseroberfläche wiedergeben konnte. Jakob Herzog schilderte sorgfältig und detailliert, was er sah. Dies gilt auch für die Flussansichten, wie zum Beispiel *Am Rhein bei Rüdlingen* (1931, Ankauf 1932, Inv. Nr. 84). Das erste Bild, das jedoch von ihm angekauft wurde, war die Leinwand mit der Darstellung eines alten Mannes (*Der Raucher*, 1911, Ankauf 1913, Inv. Nr. 236).

⁴⁹⁷ Vgl. Frauenfelder 2015, S. 32–45.

⁴⁹⁸ Vgl. Plüss/von Tavel 1958–1967, S. 116.

⁴⁹⁹ Vgl. ZKG [B] 1910: Vorstandsprotokoll vom 4. März 1910.

Malerei von Cuno Amiet und Giovanni Giacometti, die grosse Erfolge feierten und deren Werke auch Boscovitz zum Vorbild gereichten. Ein grösseres Auftragswerk erhielt der Künstler 1915, als er die drei Lünetten am Verbindungsgebäude des Naturwissenschaftlichen Instituts der Eidgenössischen Technischen Hochschule an der Clausiusstrasse ausführen durfte. In der Kunstsammlung des Kantons Zürich befindet sich ein dekorativer Entwurf zu diesen Fresken, die das Thema der Jahreszeiten darstellen (*Dekorativer Entwurf [Obsternte]*, um 1915, Ankauf 1915, Inv. Nr. 114).

Willy Fries

Auch soziale oder gesellschaftliche Motive wurden selten erworben. Eine Ausnahme bildet die Darstellung *Internierte. Bahnhof Zürich* (1914, Ankauf 1914, Inv. Nr. 445) von Willy Fries (1881–1965). Das Figurenbild wurde auf Anregung der Militärdirektion für Fr. 350.– angekauft.⁵⁰⁰

Kaum war der Erste Weltkrieg ausgebrochen, trafen die ersten Züge mit Internierten im Zürcher Hauptbahnhof ein. Willy Fries begab sich vor Ort und skizzierte die Szene, die er danach im Atelier malte. Es bleibt eine mit skizzenhaftem Pinselstrich dargestellte Momentaufnahme. Die anwesenden Menschen erscheinen schemenhaft im spärlichen Licht der Bahnhofshalle. Willy Fries registriert und dokumentiert, was er sieht. Nichts wird dramatisiert oder überzeichnet. Doch deutlich ist das Drama erkennbar. Er zeigt erschöpfte Menschen, die sich auf ihrem Gepäckbündel niedergelassen haben. Ein Mann stützt den Kopf mit der Hand, den Blick sorgenvoll auf den Boden gerichtet. Eine Frau hält ihr Kleinkind im Arm, derweil ihr Gatte neben ihr ermattet eingeschlafen ist. Eben trifft ein neuer Zug ein. Die Ankömmlinge im Wagen sitzen hinter hell beleuchteten Fenstern. Mehrere Polizisten sorgen für Ordnung. Eine Frau geht herum und offeriert den Ermatteten ein Glas Wasser. Sie fällt auf. Ihr Gesicht ist im Widerschein des Lichts gemalt. Ihre helle Schürze mit dem roten Kreuz sticht aus dem Dunkel heraus. Ihre Gestalt ist ein Zeichen der Hoffnung für die Entkräfteten, die sich wohl nichts sehnlicher wünschen, als in Sicherheit zu sein. Das Bild ist eine Darstellung der humanitären Seite der Schweiz.

1931 kauft der Regierungsrat auf Anregung der Gesundheitsdirektion⁵⁰¹ das im selben Jahr von Willy Fries gemalte Gemälde *Die Tanzbar* (1914, Ankauf 1931, Inv. Nr. 81). Es zeigt links im Bild auf einer Bühne stehend eine Band mit Schlagzeuger, Klarinette- und Geigenspieler. Tanzende Paare bewegen sich beschwingt zur Musik. Atmosphärisch unterscheidet sich das Bild eminent vom ersten. Das Dargestellte ist bewegter, das Licht heller, die Stimmung locker. Das Gemälde wurde in der Ausstellung «Der Sport in der Kunst» im Kunsthaus Zürich ausgestellt und vom Regierungsrat angekauft.⁵⁰²

Willy Fries besuchte von 1899 bis 1903 die Dekorationsmalerklasse der Kunstgewerbeschule in Zürich. Zu seinen Lehrern zählte unter anderen Hermann Gattiker. Nach dieser Ausbildung besuchte er die Akademie in München. Im Auftragsverhältnis kopierte er alte Meister, was ihm ermöglichte, längere Reisen nach Deutschland, Holland, Frankreich, Belgien, Spanien und Marokko zu

⁵⁰⁰ Auf der Rückseite des Bildes ist auf einer Etikette «Militärdirektion» vermerkt. Es ist anzunehmen, dass das Gemälde für die Militärdirektion angekauft wurde.

⁵⁰¹ Auf der Rückseite des Bildes ist auf einer Etikette «Gesundheitsdirektion» vermerkt. Es ist anzunehmen, dass das Gemälde für die Gesundheitsdirektion angekauft wurde.

⁵⁰² Die Ausstellung im Kunsthaus Zürich wurde von der GSMBA, Sektion Zürich, vom 7. Dezember 1930 bis 7. Januar 1931 organisiert.

unternehmen. Es folgten weitere zwei Jahre in München, bevor er sich 1909 in Zürich niederliess und eine eigene Malschule gründete.



Willy Fries: *Die Tanzbar*, 1914, Öl auf Leinwand, 42 x 56 cm, Inv. Nr. 81,
© Stiftung Righini-Fries, Zürich.

Willy Fries heiratete Katharina, die Tochter des Kunstpolitikers Sigismund Righini. Ihre Tochter, Hanny Fries, wird ebenfalls Malerin und eine der wichtigsten Theaterzeichnerinnen in der Schweiz. Neben seiner freiberuflichen Tätigkeit war er kulturell und politisch engagiert. Er sass in der Ausstellungskommission des Kunsthhauses Zürich. Er unterstützte seinen Schwiegervater in seinen verschiedenen Ämtern und übernahm nach dessen Tod 1937 das Präsidium der Sektion Zürich der GSMBA, das er bis 1944 ausübte. Zusammen mit Karl Hügin setzte er sich ein für die Gründung einer Kunstakademie an der Zürcher Kunstgewerbeschule.⁵⁰³ Ebenso war er von 1938 bis 1959 als Fachexperte im Vorstand der Unterstützungskasse. Willy Fries interessierte sich für das Bildnis. Er schreibt: «Was mich zu malen lockte und drängte war vor allem der Mensch als Individualität in seinem Bildnis, aber auch als eingegliedert in die Masse. Wenn da oder dort, sei es im Porträt oder einem solchen Sittenbild, der Schalk herauschaut, so ist das vielleicht einem Mangel an Respekt zuzuschreiben, – ich habe immer gern gelacht. Vor der Landschaft oder vor Blumen bin ich wieder ganz brav, denn ihnen kann ich nichts anhaben. Sieht man meine so häufig gemalten Szenenbilder (Theater, Konzert, Jahrmarkt, Zirkus u.s.w), so könnte man denken, ich sei nie zu Hause, sondern ein ewiger Vergnügungs- und Festliäger. Es ist aber gerade die Spärlichkeit im Aufsuchen solcher Erlebnisse, was mir dann als Beschauer solchen Eindruck macht, dass es mich an Hand gemachten Skizzen oder Notizen dazu treibt, das Beobachtete möglichst lebendig in einem Bilde festzuhalten und die dafür gemässe Form zu suchen.»⁵⁰⁴ Fries war sich im Klaren darüber, dass seine Malweise sich über die Jahre hinweg nicht gross änderte. Er schreibt: «Um die Jahrhundertwende in der

⁵⁰³ 1944 wurde im Nationalrat der Antrag gestellt, eine schweizerische Kunstakademie zu gründen. Der Vorschlag wurde vom Nationalrat abgelehnt, aber von der Sektion Zürich der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten (GSMBA) aufgegriffen. Das Fehlen einer schweizerischen Ausbildungsmöglichkeit für Maler und Bildhauer wurde als grosses Manko empfunden, da wegen des Krieges ein Studium im Ausland unmöglich war (vgl. Grossmann 1978, S. 143).

⁵⁰⁴ Fries 1951.

Münchner Luft Maler geworden ist diese mehr oder weniger an mir hängen geblieben. Es mag auch Treue sein. Aber die von dieser Herkunft ausgehenden Versuche zur Lösung mir gestellter Aufgaben sind nicht leicht und geben mir genug zu tun. Das hat mich auch vor fügsamem Anschluss an neuere Strömungen in der Malerei zurückgehalten, obwohl ich diese mit grossem Interesse und gerechtem Verstehen wollen verfolgte. So ist die Zeit mit ihren anderen Zielstreben über mich hinweggegangen und ich stehe da als einer der Einzelgänger. Aber ich kann nicht aus meiner Haut, es ist mir in ihr auch immer noch am wohlsten gewesen – und so frage ich auch nicht danach, ob man wie ich male, so noch darf!»⁵⁰⁵ Ein anderer, für den Ähnliches gilt, ist Jakob Ritzmann. Auch er ist seiner Malweise verbunden geblieben und hat sich keiner modernen Strömung angeschlossen.

Jakob Ritzmann

Jakob Ritzmann (1894–1990) war ein Weggefährte von Willy Fries. Gemeinsam sassen sie im Zentralvorstand der GSMBA sowie im Vorstand der Unterstützungskasse und im Stiftungsrat der Krankenkasse für schweizerische bildende Künstler. Sie kannten das kriegsbedingte Elend der Maler. Ritzmann sollte 1945 Mitglied der ersten kantonalen Kunstkommission werden und massgeblich an den Kunstankäufen nach dem Zweiten Weltkrieg beteiligt sein. Von ihm stammt das Gemälde *Trinkende Soldaten* (o.J., Ankauf 1946, Inv. Nr. 787), das bereits ganz im naturalistischen Stil gehalten ist, wie er sein Spätwerk charakterisiert.



Jakob Ritzmann: *Trinkende Soldaten*, o.J., Öl auf Leinwand, 34 x 46 cm, Inv. Nr. 787.

Mit Ausnahme dieser Bilder von Ganz, Herzog, Boscovits, Fries und Ritzmann kaufte der Kanton bis vor dem Zweiten Weltkrieg nur wenige Bilder an, die uns die Bewohner vor Augen führen oder Einblick in Aspekte des gesellschaftlichen Lebens geben. Es brauchte einen radikalen Bruch und eine neue Bildsprache. Doch auch die Bilder der Neuen Sachlichkeit mit ihrem sozialkritischen Blick auf die Realität werden rar sein in der Kunstsammlung.

⁵⁰⁵ Fries 1951.

Zier- und Kleinplastik

Seit Beginn seiner Sammeltätigkeit erwarb der Regierungsrat zahlreiche Kleinskulpturen in den traditionellen Materialien Holz, Gips, Bronze, Stein oder Steinguss. Die Skulpturen dienten als Zierde für Sitzungszimmer und Büros. Zu den frühesten erworbenen Plastiken zählen Genrefiguren und Tierdarstellungen.

Genrefiguren⁵⁰⁶

Mit Genrefiguren stellten die Künstler Szenen und Handlungen als Schilderung von Lebensformen eines Volkes dar. Charakteristisch für die Schweiz ist das Schwingerfest, das stets von Jodel- und Alphorndarbietungen begleitet wurde. Das Eidgenössische Schwing- und Älplerfest fand als eidgenössisches Fest alle drei Jahre statt. Das erste Fest wurde 1895 von der Stadt Biel organisiert. 1911 fand es zum ersten Mal in Zürich statt.⁵⁰⁷ In Zürich hatte das Schwingen die Massen bewegt und begeistert, und so avancierte das Schwingen wie das auf dem Land ausgeübte Steinwerfen und Hornussen zum eidgenössischen Nationalsport. Als während des Ersten Weltkriegs das Fest nicht durchgeführt werden konnte, erwarb der Regierungsrat als Zeichen der Sympathie die kleine Bronze *Schwingerpaar* (o.J., Ankauf 1915, Inv. Nr. 64) von Hans Conrad Frey (1877–1935).⁵⁰⁸ Die Skulptur stellt auf lebendige Weise zwei kräftige Ringer beim charakteristischen «Hosenlupf» dar. Das Motiv der schwingenden Figuren war beliebt in der Schweiz und wurde von verschiedenen Bildhauern dargestellt. Auch die Maler wagten sich an das Sujet. Eines der berühmtesten Gemälde zu diesem Thema stammt von Ferdinand Hodler. Er malte von 1885 bis 1887, noch vor der Gründung des Eidgenössischen Schwingerverbandes 1895, das Grossformat *Der Schwingerumzug*, das den geschulterten Schwingerkönig bei seinem Siegeszug zeigt.⁵⁰⁹ 1931 wurde das bunte Schwingerfest zum zweiten Mal in Zürich abgehalten; hier waren auch Maler wie Willy Fries zugegen und hielten das Geschehen in farbenfreudigen Gemälden fest.



Hans Conrad Frey: *Schwingerpaar*, o.J., Bronze, Höhe 32 cm, Inv. Nr. 64.

⁵⁰⁶ «Genrefigur» wird hier in Anlehnung an den Begriff Genremalerei auf die Plastik übertragen, um beispielsweise volkstümliche Figuren zu bezeichnen.

⁵⁰⁷ Wegen des Ersten Weltkriegs von 1914 bis 1918 konnte das Fest nicht durchgeführt werden.

⁵⁰⁸ Lehre bei einem Steinbildhauer. 1896 bis 1899 Kunstgewerbeschule Zürich. 1899 Atelier Adolf Meyer. 1901 bis 1906 selbständiges Weiterstudium in Florenz, Venedig und Unteritalien, lebte in Zürich und ab 1928 in Kilchberg.

⁵⁰⁹ Im Besitz der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Bern.

Andere Genrefiguren imitierten das Leben, erzeugten Illusionen oder verkörperten verschiedene Tugenden. Letzteres trifft zum Beispiel auf den in Holz geschnitzten Mönch von Arnold Huggler (1894–1988) zu, der mit einem Becher in der Hand daran erinnern soll, dem guten Tropfen nicht zu sehr zuzusprechen (*Mönch mit Becher*, o.J., Ankauf 1914, Inv. Nr. 952). Andere Künstler fingen mit ihren Figuren eigenwillige Charaktere ein. Bei manchen Skulpturen wurde die Gestik bis zur Karikatur gesteigert. Anderen wiederum haftet ein melancholischer Zug an.

Die Ikonografie der Putenengelchen fand in der Form von kindlichen Knabenfiguren Eingang ins alltägliche Bildrepertoire. 1915 erwarb der Kanton die Skulptur *Knabe mit 2 Bällen* (o.J., Inv. Nr. 311), eine Gipsfigur mit Metallspritzguss von Adolf Meyer (1867–1949), dem Lehrer von Hans Conrad Frey. 1931 kam vom selben Künstler ein bronzener Aschenbecher dazu, der mit einer sitzenden Tennisspielerin verziert ist. Darstellungen von Sportlern und Sportlerinnen zählen wie die Zirkusfiguren zu einem weit verbreiteten Motivkreis. Das Kunsthaus Zürich widmete dem Sport und dem Thema der «körperlichen Ertüchtigung» 1931 eine eigene Ausstellung.

Tierdarstellungen

So wie das Publikum war auch der Regierungsrat versessen auf Tierdarstellungen. Eine der ersten Tierplastiken erwarb der Kanton 1928 von Hugo Siegwart (1865–1938). Es ist die Plastik eines Stieres, die durch ihre naturgetreue Wiedergabe auffällt. So wie der Kuhmaler Rudolf Koller sich von lebenden Modellen inspirieren liess, begab sich auch Hugo Siegwart zu einem Bauernhof, um seine Plastiken vor Ort und im Anblick des lebenden Tieres zu modellieren.⁵¹⁰



Arnold Huggler: *Fischotter*, 1936, Bronze, Höhe 37 cm, Inv. Nr. 1443.

Der rauen Welt des Alltags, die voller Konfrontation und Spannungen war, stellte man verniedlichte Formen des Tieres gegenüber. Durch den Anblick der unschuldigen und naiv anmutenden Tierdarstellungen wurde ein Bedürfnis nach Einklang mit der Natur und dem einfachen Leben

⁵¹⁰ Eine Postkarte, publiziert vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, zeigt den Künstler, wie er das Modell nach einem lebenden Tier formt.

befriedigt. Der zwei Generationen jüngere Arnold Huggler hatte wie kein Zweiter die Sehnsucht der damaligen Menschen nach Harmonie, Geborgenheit und Sicherheit begriffen und reagierte mit seinen Darstellungen von Jungtieren auf diese Befindlichkeit. Die zarten Wesen berührten mit ihren rührenden Blicken und ungelassenen Körperformen das Publikum. Huggler hatte sein Handwerk an der Brienzer Schnitzerschule gelernt, wo das in generationenalter Tradition verankerte Figurenmachen im Zentrum der Lehre stand. Die Darstellung eines jungen Esels hatte 1924 Hugglers Ruf als Bildhauer international begründet. Mit drei Werken, die er an der Landesausstellung 1939 zeigte, wurde auch die Regierung des Kantons Zürich auf den Bildhauer aufmerksam und ehrte ihn im selben Jahr mit dem Ankauf eines Eselspaares. Danach folgten regelmässig Ankäufe von Darstellungen einheimischer Tiere wie zum Beispiel *Stehender Bär* (o.J., Ankauf 1943, Inv. Nr. 637); *Fohlen* (o.J., Ankauf 1943, Inv. Nr. 660); *Jungstier* (o.J., Ankauf 1949, Inv. Nr. 1091); *Eine schlafende Ente* (1943, Ankauf 1951, Inv. Nr. 1302a).

Teil 2:**Kunstsammeln in Zeiten des Krieges und danach**

10. Kriegswirtschaft

Der Begriff der «geistigen Landesverteidigung»

Der Begriff der «geistigen Landesverteidigung» tauchte erstmals 1929 auf und wurde von politischen Strömungen zunächst unterschiedlich besetzt.⁵¹¹ Doch verlangten 1933 über alle Parteigrenzen hinweg die Parlamentarier in Bern, Schweizer Intellektuelle und Medienschaffende angesichts der faschistischen Bedrohung durch die Nachbarländer Massnahmen, um den Zusammenhalt der Nation zu stärken.⁵¹² 1935 forderte der Basler Nationalrat Fritz Hauser mit einem Postulat den Bundesrat auf zu prüfen, wie die schweizerische Identität nach der Machtübernahme Hitlers und Mussolinis zu schützen sei.⁵¹³ Der Schweizerische Schriftstellerverband doppelte eine Woche später nach.⁵¹⁴ 1936 fand im Kunstmuseum in Bern die XIX. Nationale Kunstausstellung statt, die vermittels Landschaftsbilder, Bildnissen, Genreszenen und Stilleben die gängige Bilderwelt eines intakten Bauern- und Hirtenvolkes zur Darstellung brachte.⁵¹⁵ 1938 veröffentlichte Bundesrat Philipp Etter schliesslich ein 50-seitiges Papier, in dem er seine Vorstellung der mentalen Verteidigung der Nation formulierte. Dem totalitären Staatskonzept der Nachbarn stellte er das Ideal der Schweiz entgegen. Kerngedanke war: «Der schweizerische Staatsgedanke ist nicht aus der Rasse, nicht aus dem Fleisch, er ist aus dem Geist geboren.»⁵¹⁶ Das Papier begründete das offizielle Konzept der «geistigen Landesverteidigung».⁵¹⁷ Dieses war nicht nur eine deutliche Absage an den deutschen Rassenwahn, sondern es konzipierte die Schweiz als Willensnation. Es postulierte, dass die Schweiz aufgrund ihrer sprachlichen, religiösen und geistigen Mannigfaltigkeit eine Nation sei. Eine Nation, deren Einheit in der Vielheit gründet.

Die «Magna Charta» des Bundesrates über die Organisation und die Aufgaben der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung diente in der Folge als Grundsatzerklärung einer nationalen Kulturförderung. Sie sah vor, die schweizerische Eigenart zur Aufgabe des Kulturschaffens zu machen. Die Kulturförderung wurde zum Instrument, um «die geistigen Kräfte unseres Landes zu mobilisieren und für die Selbstbehauptung unseres Staates einzusetzen».⁵¹⁸ Die Landesausstellung 1939 bot die Plattform, um die als Kampfinstrument gegen die nationalsozialistische Bedrohung entwickelte geistige Landesverteidigung dem Volk zu präsentieren.⁵¹⁹ Das Konzept der «geistigen Landesverteidigung» kanonisierte ein Selbstverständnis, das bis in die 1960er Jahre anhalten sollte.

Die Massnahmen zur Förderung von Kunst und Kultur

Der Zürcher Regierungsrat entwickelte auf dieser Basis ein starkes kulturelles Bewusstsein und förderte die Kultur mit verschiedenen Massnahmen. Zu diesen Massnahmen zählen im Zusammenhang mit der bildenden Kunst die Aufträge für Wandbilder und Skulpturen im öffentlichen Raum. Eine erste Gelegenheit ergab sich mit den Neubauten der Verwaltungsgebäude. In der Folge erwarb der Regierungsrat zahlreiche Wandbilder und Fresken, sei es, dass er diese in eigener Regie in

⁵¹¹ Vgl. Jorio 1998.

⁵¹² Vgl. di Falco 2015, S. 7–9.

⁵¹³ Vgl. di Falco 2015, S. 7–9.

⁵¹⁴ Vgl. di Falco 2015, S. 7–9.

⁵¹⁵ Vgl. Stutzer 2006, S. 59–71, hier S. 68.

⁵¹⁶ Etter 1938, S. 985–1033.

⁵¹⁷ Das Papier wird im April 1939 vom Parlament genehmigt.

⁵¹⁸ Etter 1938, S. 985–1033.

⁵¹⁹ Vgl. Jorio 1998.

Auftrag gab, sei es, dass er mit der Unterstützung der Förderprogramme des Bundes Aufträge vergab. Er erkannte die Schwierigkeiten, mit denen die Bildhauer zu kämpfen hatten, und bekräftigte sein Interesse am skulpturalen Schaffen. Ferner legte er eine grafische Sammlung an und dokumentierte die charakteristischen Landstriche und Eigenheiten des Kantons. Mit dem Ankauf des Schlosses Laufen und des Rheinfallufers sicherte er sich ein wertvolles Kultur- und Naturgut. In dieser Zeit entwickelte er das Konzept für die Ahnengalerie und gab die ersten Regierungs- und Bundesratsporträts in Auftrag. Hatten bis zu diesem Zeitpunkt das Kunsthaus Zürich und das Kunstmuseum Winterthur Antrag für den Ankauf von Bildern stellen können, nahm der Regierungsrat die Kunstankäufe nun selber in die Hand und erklärte das Kunstsammeln zur Chefsache. Um die Künstlerinnen und Künstler auf dem Land besser fördern zu können, rief er 1941 die Zürich-Land-Ausstellung ins Leben. Es ist interessant festzuhalten, dass noch während der Dauer des Zweiten Weltkriegs die Konzeption der Zukunft an die Hand genommen wurde. Zu den grossen Projekten zählten ab 1942 die Planung des Universitätsspitals, der Ausbau der Bezirksgebäude sowie der Neubau von Kantonsschulen. Der Regierungsrat fasste zudem den Plan ins Auge, eine Kunstkommission einzusetzen, um die vielfältigen Aufgaben zu professionalisieren.

Die Verwaltungsneubauten Neumühle, Walchetor und Walcheturm

Anfang des 20. Jahrhunderts war die kantonale Verwaltung noch ein bescheidenes Unternehmen. 1914 arbeiteten 249 Mitarbeitende in der Zentralverwaltung.⁵²⁰ Protokolle, Beschlüsse und Gesetzestexte wurden von Hand geschrieben. Schreib- und Rechenmaschinen waren erst vereinzelt in Gebrauch. In den Büros herrschten enge Platzverhältnisse. Meistens arbeiteten mehrere Personen in einem Raum. In der wirtschaftlich prosperierenden Zeit vor dem Ersten Weltkrieg nahm die Zahl der Mitarbeitenden rasant zu. Raumknappheit wurde ein Dauerproblem. Ebenso die Raumverzettlung. Verschiedene Anläufe, der räumlichen Verzettlung – die Verwaltung war in verschiedenen Gebäuden der Stadt Zürich untergebracht – entgegenzuwirken, scheiterten. 1898 organisierte die Baudirektion einen Projektwettbewerb. Am Hirschengraben befand sich das Obmannamt. Hier sollte ein neues Verwaltungs- und Gerichtsgebäude errichtet werden. Keines der 25 eingesandten Projekte vermochte zu überzeugen. Die meisten Einreichungen waren historisierende Monumentalbauten. Diese erachtete man vom Architekturstil her als unpassend. Als der Stadtbaumeister Gustav Gull beauftragt wurde, eine Projektstudie zu machen, führte diese ebenfalls zu keinem Resultat.

Auch mit einer grösseren Bürochade 1908 konnte das Problem nicht gelöst werden. Im Obmannamt,⁵²¹ wo Staatskanzlei, Direktion der Justiz und des Innern, Baudirektion und Erziehungsdirektion untergebracht waren, gab es nicht genügend Büroraum. Auch in der Turnegg, dem Gebäude am Heimplatz schräg gegenüber dem Obmannamt, wo die Direktion der Volkswirtschaft ihre Büros hatte, oder im Rathaus, wo die Finanz- und die Polizeidirektion einquartiert waren, reichte der Raum mitnichten. Man behalf sich wiederholt mit Zwischenlösungen und mietete zusätzliche Räume in umliegenden Gebäuden wie dem Chamhaus (Untere Zäune 1), dem Haus Zum roten Rad (Kirchgasse 48), dem Stockargut, dem Haus Lindenegg oder im Haus zum

⁵²⁰ Vgl. Illi 2008, S. 212: Hinzu kamen 544 nebenamtliche Fluss- und Strassenwärter der Baudirektion sowie das kantonale Polizeikorps mit einem Bestand von 202 Personen.

⁵²¹ Das Obmannamt war in den Räumlichkeiten des von Hans Caspar Vögeli erbauten Casino am Hirschengraben, einem ehemaligen Augustinerkloster untergebracht.

Rechberg, wo seit 1912 die Erziehungsdirektion ihren Direktionssitz hatte. Die Bürorotationen nahmen kein Ende.

Eine neue Planungsphase setzte 1910/11 ein, die wegen des Ersten Weltkriegs zu keinem Ergebnis führte. 1918 schrieb die Baudirektion abermals einen Wettbewerb für die Überbauung des Obmannamtsareals aus. Die Architekten Otto Pflughard und Max Häfelin gingen als Sieger hervor. Als der Finanzdirektion ein 1913 erstelltes und nach dem Gründer der Firma Escher Wyss, Hans Kaspar Escher⁵²² benanntes Wohn- und Geschäftshaus mit Kino⁵²³ zum Kauf angeboten wurde, ergab sich eine Alternative zum Neubau.⁵²⁴ 1920 stimmte das Zürcher Volk dem Kauf des Gebäudes am Neumühlequai zu. Nach erfolgten Umbauarbeiten zog die Verwaltung 1922 in das Kaspar Escher-Haus. Damit war die Verlagerung des Verwaltungszentrums vom Obmannamt ins Walchequartier besiegelt.⁵²⁵

Der Regierungsrat war sich bewusst, dass das Platzangebot im Kaspar Escher-Haus auf Dauer für die wachsende Verwaltung nicht ausreichen würde. Deshalb ergriff er 1926 die Gelegenheit, angrenzend an das Kaspar Escher-Haus zwei geeignete Grundstücke von der Stadt Zürich zu erwerben.⁵²⁶ Bereits

⁵²² Das Kaspar Escher-Haus wurde 1910–12 im Auftrag der Baugenossenschaft Stampfenbach nach Plänen von Architekt Ernst Witschi (1881–1959) als Handelshaus errichtet und nach dem Mitbegründer der Firma Escher-Wyss genannt, die auf dem Areal ihre Werkstätten betrieb (vgl. INSA 10 1992, S. 375 sowie kantonale Denkmalpflege, Dossier Kaspar Escher-Haus).

Zur Biografie: vgl. Künzi 1975: Hans Caspar Escher wurde am 10. August 1775 geboren und starb 1859. Der Familientradition folgend, sollte er den Kaufmannsberuf erlernen. Doch Escher begeisterte sich stattdessen für den Schiffbau, für Maschinen aller Art und für Architektur. Mit der Einwilligung des Vaters studierte er Architektur in Rom. Einige der von ihm entwickelten Architekturpläne gelangten zur Ausführung, so unter anderem das Gebäude der Polizeiwache auf der Gemüsebrücke. 1797 kehrte Escher in die von Napoleon besetzte Schweiz zurück. Als Offizier verbrachte er seine Dienstzeit in der Ostschweiz, wo er die Gelegenheit hatte, im Kloster in St. Gallen die erste schweizerische Spinnereimaschine in Betrieb zu sehen. Er begeisterte sich für diese geniale Erfindung und begann 1803, selber Spinnmaschinen zu konstruieren. Schon 1805 wurde mit der Firmengründung auf dem Areal der Neumühle der Grundstein für die zukünftige Weltfirma Escher-Wyss gelegt. Da der Bankier Salomon Wyss (1769–1827) den jungen Unternehmer juristisch beriet, wurde er zum Partner Eschers. Doch Escher-Wyss belassen es nicht bei der Textilfabrik. Sie entwickelten und bauten weitere Maschinentypen wie Schiffsmotoren (u.a. für das erste Dampfschiff auf dem Zürichsee, die Minerva), Turbinen, Wasser- und Dampfkraftmaschinen an der Neumühle.

⁵²³ Das mehrstöckige Gebäude mit seiner Nähe zum Hauptbahnhof galt als erstklassige Adresse. Im Parterre mieteten sich Läden ein. Der Kinopionier Jean Speck eröffnete 1912 das Kino Palace. In den Büroräumen hatte die Freimaurerloge ihre Räume, die sie grosszügig mit Malereien versah. Auch das deutsche Konsulat hatte seine Büros im Kaspar Escher-Haus (vgl. INSA 10 1992, S. 375; RRB 1892 vom 12. Juni 1920; RRB 2202 vom 8. Juli 1920 sowie kantonale Denkmalpflege, Dossier Kaspar Escher-Haus).

⁵²⁴ Zum Ankauf des Kaspar Escher-Hauses gehörte auch der Ankauf von zwei Skulpturen. Skulpturale Werke wurden hauptsächlich im Zusammenhang mit offiziellen kantonalen Gebäuden und in den umliegenden Parks errichtet. Noch bevor der Kanton Zürich zu Beginn des 20. Jahrhunderts eigene offizielle Gebäude baute, kam er mit dem Kauf des Kaspar Escher-Hauses in den Besitz von zwei monumentalen Plastiken. Die beiden Werke stammten vom deutschen, für seine Bauplastiken bekannten Bildhauer Hermann Feuerhahn (1873–1955). Die zwei «kolossalischen» Figurengruppen standen ursprünglich zwischen zwei Pfeilern des «Walcheters» (Die galvanoplastische Ausführung stammt von G. Knodt in Frankfurt). Das Tor war Teil eines Anbaus des Kaspar Escher-Hauses. Dieser Anbau wurde abgerissen, so dass eine neue Passage und damit auch eine neue Verbindung zwischen den Verwaltungsgebäuden gebaut werden konnte. Als die neuen Verwaltungsgebäude in den 1930er Jahren errichtet wurden, dislozierte man die beiden monumentalen Werke in den Park der alten Militärkaserne, wo sie heute noch stehen. Die im Stil des Historismus realisierten Plastiken nehmen Anleihen auf die Mythologie: Die eine Bronze zeigt einen Mann im Kampf mit einem Kentauren. Die andere Plastik zwei Frauen mit einem Faun (um 1915, Ankauf o.J., Inv. Nrn. 2551 und 2552).

⁵²⁵ Vgl. Illi 2008, S. 126.

⁵²⁶ Beschluss vom 28. Januar 1936: Kauf zweier Grundstücke von 4299,7 m² zum Preis von Fr. 1'518'107 (siehe RRB 983 vom 19. Mai 1926 sowie Archiv kantonale Denkmalpflege, Dossier Kaspar Escher-Haus).

1927 schrieb er einen Projektwettbewerb für die Überbauung des Geländes aus, der ex aequo von den Architekten Hermann Herter und den Gebrüdern Otto und Werner Pfister gewonnen wurde. Die beiden Büros wurden je mit einem zweiten Preis ausgezeichnet. Den Gebrüdern Pfister wurden schliesslich die weiteren Planungsarbeiten übertragen. Die Ausführung der Neubauten wurde jedoch verschoben. In der Festschrift zur Eröffnung der neuen Verwaltungsgebäude begründet der Regierungsrat seinen Entschluss: «Trotz wachsender Raumnot wurde die Vorlage zunächst zurückgehalten, um die Ausführung der in Frage stehenden Bauten einer Zeit vorzubehalten, in der die Bauwirtschaft auf eine wirksame Unterstützung durch den Staat angewiesen ist. Denn nach dem Gang der Verhältnisse im Wirtschaftsleben musste man schon seit einer Reihe von Jahren mit einem baldigen Rückgang der Bautätigkeit rechnen. Dieser Zeitpunkt war im Frühjahr 1933 da. Der Kantonsrat stimmte dem Kreditbegehren am 9. Januar, das Volk am 12. März 1933 mit 77'000 gegen 38'000 verwerfende Stimmen zu.»⁵²⁷ Baubeginn war 1934.

Die Gebrüder Pfister hatten drei kubische Gebäudekörper errichtet, deren Gestaltung der ansteigenden Geländebewegung vom Neumühlequai bis Stampfenbachplatz folgt. Die in Anlehnung an die Moderne schlicht gehaltenen Eisenbetonkonstruktionen wurden mit Natursteinplatten verkleidet. Der 150 Meter lange Neubau mit Turm wurde mit einer in Glas und Eisen konstruierten Verbindungsbrücke mit dem Kaspar Escher-Haus verbunden. Schwerpunkt der Anlage bildet der Walcheplatz, wo auch der Eingangsbereich liegt. Das kleinere Gebäude, westlich der Stampfenbachstrasse, wurde in Erinnerung an die Industrieanlage der Firma Escher Wyss, Haus «Neumühle» genannt. Der längsgelagerte Neubau mit Turm wurde nach dem alten Quartiernamen «Walchetor» und «Walcheturm» genannt.⁵²⁸ Die Verwaltungsneubauten konnten 1935 bezogen werden.

Wandbilder und Skulpturen für die Verwaltungsneubauten

Grosse Aufträge für öffentliche Wandbilder und Skulpturen vergab die Zürcher Regierung 1934/35 im Zusammenhang mit den Verwaltungsneubauten. Als die Bauindustrie die Weltwirtschaftskrise spürte, stützte der Regierungsrat mit dem Bau der neuen Verwaltungsgebäude nicht nur die Bauindustrie, sondern auch das Handwerk und die Künste.⁵²⁹ Als die Architekten, die Gebrüder Pfister, empfahlen, die Eingangsbereiche mit Kunstwerken zu betonen, schrieb der Regierungsrat einen Wettbewerb für zwei Steinmosaiken sowie einen Plastikwettbewerb aus. Die Darstellungen sollten in thematischem Zusammenhang mit der Funktion der Verwaltung stehen. Weitere Vorgaben wurden nicht gemacht.⁵³⁰

Über fünfzig Künstler reichten ihre Vorschläge ein, die im Helmhaus der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Einige von ihnen hatten bereits mit den Wandbildprojekten an der Universität Zürich Erfahrungen gesammelt. Im Verlaufe der 1930er Jahre erlangte das Wandbild zunehmend an Bedeutung. Bereits 1932 anlässlich der Nationalen Kunstaussstellung in Genf drängte Sigismund Righini, man möge in den Nationalen Kunstaussstellungen eine Abteilung für dekorative Kunst (Wandmalerei, Glasmalerei und dekorative Plastik) einrichten.⁵³¹ Regelmässig publizierte die Zeitschrift «Werk» Listen mit den Aufträgen, die an Künstler für Werke zur Gestaltung des

⁵²⁷ H.W. 1935, o.S.

⁵²⁸ Vgl. Pfister 1935, o.S.

⁵²⁹ Vgl. H.W. 1935, o.S.

⁵³⁰ Vgl. Pfister 1935, o.S.

⁵³¹ Vgl. Lutz 1981, S. 222–256.

öffentlichen Raumes ergingen. Und als das Kunsthaus 1934/35 eine Ausstellung zur Neuen Schweizer Wandmalerei organisierte, erlangte das Schweizer Wandbild internationale Ausstrahlung.⁵³² Die Schau wurde mit grossem Erfolg in mehreren Städten in Deutschland gezeigt, wo man ihr sogar Vorbildcharakter attestierte, wenn es darum ging, neue Lebensinhalte auf symbolhafte monumentale Weise zu gestalten.⁵³³ Karl Hügin, Paul Bodmer, Hermann Huber, Augusto Giacometti, Karl Walser⁵³⁴ zählten zu den offiziellen Wandmalern. Sie wurden zusammen mit weiteren Schweizer Malern eingeladen, die Schweizer Kunst 1937 an der Weltausstellung in Paris zu repräsentieren. Sie malten Wandbilder, auf denen sie das Land von seiner idyllisch-arkadischen Seite zeigten.⁵³⁵ Ihren Höhepunkt erreichte die Wandmalerei jedoch 1939 an der Landesausstellung, für die zahlreiche Wettbewerbe ausgeschrieben wurden und an der die Zürcher prominent vertreten waren. 1941 war die dekorative Kunst auch an der Nationalen Ausstellung zur bedeutendsten Gattung geworden.⁵³⁶

Die Eingaben der Künstler für den Wettbewerb der Verwaltungsgebäude wurden wie erwähnt im Helmhaus der Öffentlichkeit präsentiert. Peter Meyer, Chefredaktor der Zeitschrift «Werk», besuchte die Ausstellung und ging hart mit ihnen ins Gericht. Er kritisierte die Entwürfe als einfallslos, da sich viele Künstler von Motiven der klassischen Mythologie hatten inspirieren lassen. Er schrieb: «Die Haltlosigkeit ist bei allen Entwürfen sehr stark fühlbar: mangels genauer Direktiven verfällt man in möglichst allgemeine Allegorien, die tiefsinnig aussehen und sich auf nichts Spezielles festlegen. Dies gilt auch für die künstlerisch allerbesten Entwürfe – aber was haben schliesslich noch so edle klassische Frauengestalten, heroische Jünglingsfiguren, wilde Amazonenkämpfe und sonstige Pferdeszenen mit dieser höchst unheroischen Angelegenheit «kantonale Verwaltung» zu tun.»⁵³⁷ Trotzdem hatte man Eingaben prämiert und die Entwürfe von Karl Hügin und von Paul Bodmer zur Ausführung bestimmt.⁵³⁸

Karl Hügin

Man wählte Karl Hügins Entwurf *Der Staat* (1935, Ankauf 1934, Inv. Nr. 1421) für die Fassade des Eingangsbereichs Walchetur. Hügins Kompositionsschema teilte die Wandfläche in fünf gleich grosse Einzelfelder ein, auf denen er wesentliche Prinzipien der schweizerischen Demokratie darstellte wie Volkssouveränität, Parlament, Erziehung, Landwirtschaft und Bauwesen. Hügins Vorschlag war nicht wirklich innovativ. Walter Clénin (1897–1988) hatte das Thema in vergleichbarer Weise am Bundesgerichtsgebäude in Lausanne zur Darstellung gebracht.⁵³⁹

Paul Bodmer

Paul Bodmers Wandmosaik sollte die Stirnseite der Neumühle zieren (*Wandmosaik*, 1935, Ankauf 1934, Inv. Nr. 1422). Sein Bild zeigt bürgerliche Männer und Frauen, die, nach den Geschlechtern

⁵³² Wartmann 1935, S. 7–12.

⁵³³ Vgl. Martin 1935, S. 9–12.

⁵³⁴ Karl Walser (1877–1943) ist der Bruder des um ein Jahr jüngeren Schriftstellers Robert Walser. Während der Dichter in totaler innerer Emigration vereinsamte, erhielt der Maler zahlreiche öffentliche Aufträge und erlangte darin Berühmtheit. In der Kunstsammlung befindet sich einzig ein im neoklassischen Stil der reifen Werkperiode ausgeführter *Mosaikentwurf für Eingang Walchebauten* (1933/34, Ankauf o.J., Inv. Nr. 7857).

⁵³⁵ Vgl. Lutz 1981, S. 222–256.

⁵³⁶ Vgl. Lutz 1981, S. 222–256.

⁵³⁷ Meyer 1934, S. 151ff.

⁵³⁸ Vgl. Pfister 1935, o.S.: Die Mosaiken aus Marmorsteinchen wurden von der Firma C. & J. Wasem, Verier-Genf nach den Entwürfen der Maler ausgeführt.

⁵³⁹ Vgl. Lutz 1981, S. 222–256, hier S. 245.

getrennt, entlang einer Mauer in sonntäglich verklärtem Dasein ausharren. Bodmer musste das Konzept mehrmals abändern und das starre Kompositionsschema aufbrechen. Das Motiv, das schliesslich realisiert wurde, stellt auf der rechten Bildhälfte die einheimische Tierwelt, auf der linken die Pflanzenwelt dar. Es ist eine Vereinfachung der zweiten abgeänderten Skizze, die ebenfalls Eingang in die Kunstsammlung gefunden hat.⁵⁴⁰ Der erste Entwurf wurde um 1945 ebenfalls realisiert und zwar als zweiteiliges Wandbild links und rechts der Treppe im Eingangsbereich des Technikums an der Technikumstrasse in Winterthur⁵⁴¹ (o.T. [Entwurf], 1934, Ankauf 1939, Inv. Nrn. 1515, 1516). Nach Fertigstellung der Neumühle-Mosaik wurde die papierene Vorlage auf eine Leinwand geklebt und am heutigen Ort montiert. Interessant ist, dass die beiden Entwürfe nie vollendet wurden. Während das östliche Bild noch weitestgehend in der Vorzeichnung und mit ersten Lasuren ausgeführt worden ist, weist das westliche bereits Endlasuren in Ölfarbe auf.⁵⁴² Es wurde in der Literatur mehrmals vermutet, dass Bodmer den ersten Entwurf abändern musste, weil er zu viel Ähnlichkeit mit dem Wandbild aufwies, welches er wie bereits dargestellt zuvor in der Aula der Universität Zürich realisiert hatte.



Paul Bodmer: o.T. (Erster Entwurf zu Wandmosaik Neumühle), um 1934, Öl auf Papier auf Leinwand, 413 x 640 cm, Inv. Nr. 1515.

Walter Scheuermann

Mit Aufträgen an die Bildhauer wollte man mit Skulpturen das Zentrum der Anlage hervorheben und den schlichten Gebäuden das Gepräge des obrigkeitlichen Verwaltungssitzes geben. Entsprechend wurden die Plastiken um den Walcheplatz gruppiert.⁵⁴³ Prämiert wurden zwei Werke von Walter Scheuermann, der bereits das Giebelrelief der Polizeiwache ausgeführt hatte. Nun schlug er eine Treppenflankenfigur vor, eine weibliche Gestalt in der Art eines Helvetia-Archetypus, der er den Titel

⁵⁴⁰ Vgl. RRB 149 vom 15. Januar 1942: *Zweiter Entwurf Wandbild Neumühle* (1935, Ankauf 1942, Inv. Nr. 11243), Gouache auf Papier, 58 x 184 cm.

⁵⁴¹ Heute: Zürcher Hochschule für angewandte Wissenschaften, ZHAW.

⁵⁴² Vgl. Wanner/Fehrer 2014, o.S.: 2014 wurden die beiden Kartons restauriert. Im Restaurierungsbericht wurde dargestellt, dass das unterschiedliche Erscheinungsbild der beiden Gemälde auf die unterschiedliche Bearbeitung und auf den Alterungsprozess zurückzuführen sei.

⁵⁴³ Vgl. Pfister 1935, o.S.

Das Erwachen (1934, Ankauf 1934, Inv. Nr. 1320) gab.⁵⁴⁴ In unmittelbarer Nachbarschaft dieser Figur, an der Mauer des Walche-Gebäudesockels, ist ein Relief mit Pferden und Menschen angebracht (*Relief*, 1934, Ankauf 1934, Inv. Nr. 1340). Die dargestellten Figuren sind heftig bewegt und scheinen von einer unsichtbaren Kraft getrieben zu werden. Beide Arbeiten unterscheiden sich durch ihren Naturalismus und die Bewegtheit eminent von der Ästhetik der Darstellung des *Schutzengels* im Giebelfeld der Polizeihauptwache.

Karl Geiser

Vor der Neumühle wurde etwas später das Zürcher Wappentier aufgestellt. Das Werk *Schreitender Löwe* (1935–1939, Ankauf 1934, Inv. Nr. 553) stammt von Karl Geiser (1898–1957). Geiser soll sich lange abgemüht haben, bis er das Zürcher Wappentier in einer Weise darstellen konnte, dass es sich kraftvoll und neutral zugleich präsentiert, ohne eine aggressive Macht zu verkörpern. Der Auftrag erreichte Karl Geiser 1934, zu einem Zeitpunkt, als der Bildhauer in Paris lebte. Dort fertigte er unzählige Skizzen und Zeichnungen an. 1935 fand er die definitive Fassung und begann die Arbeit am Stein, die er 1939 abschloss.⁵⁴⁵



Karl Geiser: *Schreitender Löwe*, 1935–1939, Sandstein, 163 x 300 cm, Inv. Nr. 553.

Die Kunstwerke der Verwaltungsgebäude sind ein Spiegel der Zeit. Nach Hanspeter Rebsamen, Denkmalpfleger des Kantons Zürich, repräsentieren sie Allegorien der Wachsamkeit.⁵⁴⁶ Alle Werke sind um 1934/35 beziehungsweise Geisers schreitender Löwe um 1939 entstanden. Das heisst, sie sind in einer politisch und kulturell instabilen Zeit hervorgebracht worden. Die Erstarkung des Nationalsozialismus in Deutschland, Hitlers Machtübernahme am 30. Januar 1933, Rassengesetze, Bücherverbrennung, Reichskristallnacht und Schauprozesse riefen in der Schweiz eine Atmosphäre der Verunsicherung und der Bedrohung hervor. In Zürich war das Klima aufgeheizt. An der

⁵⁴⁴ Das Modell dieser Skulptur kaufte der Kanton 1935 für die Sammlung ebenfalls an: *Mädchen* (um 1934, Inv. Nr. 435).

⁵⁴⁵ Vgl. Naef 1960, o.S.

⁵⁴⁶ Rebsamen 1989, S. 51, 88, 90–91.

Universität Zürich machte sich eine rechtsextreme Stimmung breit. Die Frontenbewegung sympathisierte mit den Nazis und steckte idealistisch gestimmte Studenten an. Aber auch einige Professoren hofften auf eine geistige Erneuerung. Zwar blieb die Frontenbewegung, die im Frontenfrühling 1933 gipfelte, eher marginal. Trotzdem kam es 1934 in Zürich zu einem Bombenanschlag auf die Wohnung eines Journalisten der Tageszeitung «Volksrecht» und zu Demonstrationen gegen das Kabarett «Pfeffermühle» und das Schauspielhaus. Ein grosser Teil der Schweizer Bevölkerung war indes eher antideutsch gestimmt. Für die Zürcher Behörden war also Wachsamkeit, aber auch Weitsicht und taktisches Vorgehen angesagt: Kein politisches Lager sollte vor den Kopf gestossen werden. Schon gar nicht durch die Vergabe von Kunstwerken für einen der prominentesten Standorte in der Stadt Zürich. Es ist denn auch davon auszugehen, dass die Vergabe für die Kunstwerke rund um den Walcheplatz nicht nur nach ästhetischen, sondern auch nach politischen Erwägungen erfolgte: Die Wandbilder waren für die Öffentlichkeit bestimmt. Sie sollten der Bevölkerung mit programmatischen Inhalten Grundwerte vor Augen führen. Zudem sollten es Inhalte sein, die sich wechselseitig ergänzten. Hügins Mosaik sollte die Werte der Demokratie und Bodmers Werk die Heimatverbundenheit, in Form der Liebe zur Tier- und zur Pflanzenwelt, zur Darstellung bringen.

Ankäufe von Kunst aus der Landesausstellung⁵⁴⁷

Die Realisierung der Wandbilder und Plastiken vor den Verwaltungsneubauten der Walche und Neumühle fiel in die Zeit, als das Wandbild weite Verbreitung genoss. Es war nicht mehr bloss eine harmlose Dekoration, sondern es wurde als «Kampfmittel für politische und nationalistische Propaganda»⁵⁴⁸ eingesetzt. Dies gilt insbesondere für die Wandbilder, die die Künstler im Zusammenhang mit der Landesausstellung 1939 für verschiedene Pavillons malten.

Das Konzept der Landesausstellung sah vor, die Grundwerte der Schweiz systematisch zur Darstellung zu bringen. Wirtschaftskrise und politische Bedrohung durch Hitlers Machtpolitik hatten das Land zerrissen und in seinen Fundamenten erschüttert. Die Landesausstellung sollte das Publikum anregen, sich Gedanken zur Identität zu machen. Vor allem aber sollte sie dem Publikum Mut machen und es darin bestärken, die Heimat als verteidigungswertes Gut zu erachten. Der Wehrwille sollte demonstriert werden und dem Feind signalisieren, dass sich die Schweiz nicht überrennen lassen würde.⁵⁴⁹

Die Ausstellung wurde dem Publikum in zwei Teilen präsentiert. Auf der linken Seeseite befanden sich die Abteilung «Heimat und Volk» sowie die Pavillons von Industrie und Wirtschaft, die kulturellen Abteilungen und die Pavillons des Militärs. Auf der rechten Seeseite standen die Ausstellungshallen der Landwirtschaft sowie das vom Chefarchitekten Hans Hofmann (1897–1957) einem idealen Schweizerdorf nachempfundene «Dörfli». Das Publikum konnte der «Höhenstrasse», dem Rückgrat der Ausstellung, entlangwandern und die links und rechts von der Strasse stehenden, thematisch eingerichteten Pavillons besuchen. In diesen wurden die relevanten Fragestellungen in Bildern und Objekten vor Augen geführt. Während die Seite mit den Industriehallen die fortschrittliche, moderne Schweiz repräsentierte, verkörperte die Seite mit den

⁵⁴⁷ Die 5. Schweizerische Landesausstellung wurde mit über 10 Millionen verkauften Eintrittsen nicht nur mental, sondern auch finanziell zu einem Erfolg. Teile des Gewinns wurden wieder in Kultur investiert.

⁵⁴⁸ Vgl. Lutz 1981, S. 222–256, hier S. 223.

⁵⁴⁹ Zur Architektur der Landesausstellung: siehe Meier 1981, S. 482–504.

Landwirtschaftshallen die rückwärtsgewandte, naturverbundene Seite der Eidgenossenschaft.⁵⁵⁰ Zur Gestaltung der Pavillons schrieb der Bund unter den Künstlern Wettbewerbe aus. Die Landesausstellung war so konzipiert, dass sie sowohl die modern gestimmten wie auch die rückwärtsgewandten, heimatverbundenen Bürger und Bürgerinnen in ihren Haltungen ansprach.

Karl Hügin

Die für die Landesausstellung gemalten Wandgemälde wurden im Anschluss an die Veranstaltung verkauft. Auch der Kanton Zürich erwarb solche Bilder und Skulpturen. So von Karl Hügin das grosse Wandgemälde *Sport und Leibesübungen* (1938–1939, Ankauf 1939, Inv. Nr. 28), das sich an der Landesausstellung in der «Ehrenhalle des Sportes» befand. Das Gemälde erlangte während der Ausstellung viel Aufmerksamkeit und wurde von der Kritik als das gelungenste Werk des Künstlers gewürdigt.⁵⁵¹ Hügins Wandbild, das im Nebeneinander Sportler verschiedenster Gattungen mit ihren Geräten in aktiven und passiven Stellungen zeigt, ist streng komponiert und in einer herben, reduzierten Farbpalette gemalt. Trotz der unbunten Farbigkeit wurde es als frisch, energisch und als modern empfunden.⁵⁵² Das Gemälde hängt heute (2017) im Neubau der Kantonsschule Rychenberg in Winterthur.



Karl Hügin: *Sport und Leibesübungen*, 1938–1939, Tempera auf Pavatex, 430 x 1180 cm, Inv. Nr. 28.

Victor Surbek

Ein weiteres auf Platten gemaltes Gemälde *Die Holzfäller im Winterwald* (1939, Ankauf 1939, Inv. Nr. 27) stammt vom Berner Maler Victor Surbek (1885–1975). Es war in der Halle «Unser Holz» angebracht und zeigt in einer gebirgigen Winterlandschaft einen Wald mit regelmässig angeordneten Baumstämmen. Zwischen den Bäumen und in der Landschaft sieht man einige Förster bei der Arbeit. Weitere stehen gestikulierend neben einem rauchenden Feuer. Es ist eine klare Komposition mit harten körperlichen Formen und lokal getönten Farbflächen. Für die Darstellung des Waldes imitierte

⁵⁵⁰ Vgl. Meier 1981, S. 482–504.

⁵⁵¹ Vgl. Meyer 1939, S. 380–383, hier S. 380.

⁵⁵² Vgl. Meyer 1939, S. 380–383, hier S. 380.

Surbek das parallelistische Gestaltungsprinzip Hodlers. Das Gemälde befindet sich heute in der Empfangshalle der Zentralverwaltung Walchetur.⁵⁵³

Hans Brandenberger

Der Kanton Zürich bewarb sich ferner für die Skulptur von Hans Brandenberger (1912–2003). 1940 hatte das Organisationskomitee der 5. Schweizerischen Landesausstellung dem Regierungsrat einen Betrag von Fr. 50'000.– zur Deckung der Kosten für die Herstellung einer Kopie der Skulptur *Wehrwille* (1939/1942, Ankauf 1942, Inv. Nr. 891) von Hans Brandenberger zugesprochen.⁵⁵⁴ 1942 erteilte der Regierungsrat dem Bildhauer den Auftrag, eine Kopie für die Giebelfassade der Turnhallen des Gymnasiums Rämibühl in Kalkstein auszuführen.⁵⁵⁵ 1947 konnte die Skulptur an ihrem heutigen Standort aufgestellt werden. Brandenberger gestaltete einen breitbeinig dastehenden Soldaten, der sich den Waffenrock überzieht. Der Helm liegt noch zwischen seinen Füßen, den Blick hat er entschlossen in die Ferne gerichtet, dem möglichen Feind entgegen. «Das Ankleiden wird zum martialischen Gestus, der muskelgespannte Entschlossenheit signalisiert.»⁵⁵⁶ Die Figur steht auf einem Podest mit einer Inschrift, die darauf hinweist, dass das Original 1939 am Eingang der Ehrenhalle des Pavillons der Schweizer Armee an der Landesausstellung gestanden hatte. Die Figur *Wehrbereitschaft*⁵⁵⁷ hatte den Künstler damals schlagartig berühmt gemacht. Brandenbergers Figur des sich rüstenden, beziehungsweise wappnenden Soldaten wurde *das* Symbol des «Landigeistes» schlechthin. Die Zürcher Kopie ist etwa zwei Meter kleiner als die in Gips für die Landesausstellung ausgeführte Urfassung, die 5,8 Meter hoch war. In Stein gemeisselt, ist ihre Form reduzierter, aber auch kantiger und härter als das in Bronze gegossene Original, das heute im Park des Eidgenössischen Bundesbriefarchivs in Schwyz steht.⁵⁵⁸ Ulrich Gerster hat die Figuren miteinander verglichen. Er schreibt: «Im Vergleich zur Urfassung kann man einige interessante Unterschiede feststellen: Die ganze Figur ist eleganter, aus dem sich wappnenden Bauernsohn ist eine fast klassische Gestalt mit ebenmässigen Gesichtszügen geworden. Der etwas penetrant detailgetreue Naturalismus wich einer zusammenfassenden – fast möchte man sagen: abstrahierenden – Formensprache. Dass der Künstler diese nicht immer völlig beherrschte, ist nicht das Entscheidende. Bedeutender scheint der Versuch, eine historisch gebundene Bildfindung mit den Mitteln der stilistischen Verallgemeinerung in eine Zeit hinüberzuretten, die sie nicht hervorgebracht hatte.»⁵⁵⁹ Die Figur von Hans Brandenberger steht wie ein Echo zu der Mitte der 1930er Jahre skulptierten Figur *Das Erwachen* von Walter Scheuermann. Was die Ästhetik der beiden Figuren anbelangt, zeigen sie die Bandbreite der künstlerischen Auffassungen auf: hier realistischer Naturalismus dort Reduktion der Formensprache.

⁵⁵³ Vgl. Schneider 2014, S. 38: Victor Surbek hatte sich mit dem Fresko *Beginn der Zeit*, 1930, an der Westfassade des Zytglogge-Turms in Bern, einen Namen als Wandbildmaler gemacht. An der «Landi» hatte Surbek gemeinsam mit seiner Frau Marguerite Frey-Surbek auch das zweihundert Meter lange Gemälde in der Halle zum Strassenverkehr realisiert. Das Künstlerpaar betrieb in Bern eine Kunstschule, die gewissermassen die Hodlernachfolge angetreten hatte.

⁵⁵⁴ Vgl. RRB 1925 vom 26. September 1940.

⁵⁵⁵ Vgl. RRB 848 vom 19. März 1942.

⁵⁵⁶ Gerster 1995, S. 48.

⁵⁵⁷ Während die Originalskulptur an der Landesausstellung mit *Wehrbereitschaft* betitelt wurde, trägt die Kopie den Titel *Wehrwille*.

⁵⁵⁸ Bei dieser Arbeit handelt es sich um ein Geschenk der Auslandschweizer an die Eidgenossenschaft.

⁵⁵⁹ Gerster 1995, S. 48.

Förderprogramme des Bundes

Das Realisieren von grossformatigen Wandmalereien, beziehungsweise Mosaiken, erachtete die Behörde als «zweckmässige Arbeitsbeschaffung für die durch die Wirtschaftskrise stark betroffenen Künstler».⁵⁶⁰ Schon in den 1920er Jahren hatten Bund und Kantone eine konzertierte Aktion zur Stützung der bildenden Künstler organisiert. 1939 hatte der Bund wieder finanzielle Mittel für solche Arbeitsbeschaffungsprogramme bereitgestellt. Ein grosser Teil der Gelder sollte in künstlerische Projekte für die Öffentlichkeit gehen. Der Bund hatte deshalb bei den Kantonen nachgefragt, welche aus Wettbewerben hervorgegangenen Projekte subventioniert werden sollten. Das Rundschreiben, mit dem die Volkswirtschaftsdirektion des Kantons Zürich daraufhin bei den Ämtern nachgefragt hatte, zeigte, dass der Bedarf an Kunstwerken gross war. Für die Zentralverwaltung wünschte man sich ein Gemälde für das Sitzungszimmer des Regierungsrates im Kaspar Escher-Haus sowie eine Plastik für den Vorplatz. Ferner begehrte man, einige Entrées zu den Büros der Direktionsvorsteher mit Kunst hervorzuheben. Mit einer Glasmalerei sollte das Sitzungszimmer des Kirchenrates im Rathaus aufgewertet werden. Man wünschte sich Gemälde für die Bezirksgebäude in Horgen, Uster, Pfäffikon, Winterthur, Bülach, Zürich, Affoltern und Andelfingen.

An erster Stelle auf der Liste standen aber das Technikum Winterthur sowie der Turnhallenneubau von Dr. Hermann Fietz und Max Ernst Häfeli der Kantonsschule Rämibühl.⁵⁶¹ Man rechnete und entschied, eine Bronzeplastik von Otto Müller (1905–1993) auf dem Vorplatz des Eingangs des Technikums Winterthur ausführen zu lassen.⁵⁶² Für den Turnhallenneubau der Kantonsschule Rämibühl wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, den Eugen Häfelfinger (1898–1979) gewann. Sein Sgraffito *Sportler* (1941, Ankauf 1941, Inv. Nr. 2928)⁵⁶³ wurde daraufhin in die Ostfassade der Turnhalle geritzt.⁵⁶⁴ Eugen Häfelfinger hatte die Kunstakademie in Dresden besucht, wo er sich auf das figürliche Wandbild spezialisierte. Meistens führte er die Wandbilder wie damals üblich al fresco oder als Mosaik aus. Mit der Technik des Sgraffito schlug Häfelfinger in Zürich etwas Besonderes vor. Das Sgraffito kannte man seit dem 16. Jahrhundert vor allem im Kanton Graubünden, wo sich die Technik zuerst in jenen Bündner Talschaften verbreitete, die im Kontakt mit dem Süden gestanden hatten: im Bergell, an der Splügenroute (Andeer), im Engadin. In Italien schmückten die Maler die Fassaden der Renaissancepaläste mit ornamentalen Sgraffitoeffekten. Im Barock entstanden farbenprächtige Motive. Wanderkünstler brachten die Verzierung in die Schweiz, wo die Technik in der Form des Kratzputzes Verbreitung fand.⁵⁶⁵ In den 1950er Jahren startete Häfelfinger abermals

⁵⁶⁰ Vgl. Lutz 1981, S. 222–256, hier S. 223.

⁵⁶¹ Die zwei alten Turnhallen am Heimplatz (im Rahmen des Kunsthaus-Neubaus 2016 zerstört) konnten den damaligen Bedürfnissen nicht mehr gerecht werden. So begann man zu Beginn der 1930er Jahre für den Turn- und Sportunterricht einen Neubau zu planen, der 1939 vom Volk bewilligt wurde. 1942 konnten die vier Turnhallen und der Sportplatz zwischen Rämi-, Gloria- und Freiestrasse in Betrieb genommen werden.

⁵⁶² Vgl. RRB 557 vom 27. Februar 1941: Über 50 Bildhauer hatten auf die Ausschreibung zur Gestaltung des Platzes vor dem Technikum Winterthur (heute Hochschule für angewandte Wissenschaften, ZHAW) ihren Vorschlag eingereicht. Gewinner des Wettbewerbes war Otto Müller. Durch die kriegsbedingte Materialverknappung erwies sich selbst für die Regierung die Ausführung der Arbeit des Gewinners als nicht einfach. Nur dank der Unterstützung des Bundes und der Tatsache, dass der Regierungsrat im Voraus den zunehmend knapper und teurer werdenden Werkstoff reservieren liess, konnte die Bronzeskulptur von Otto Müller vor dem Technikum in Winterthur überhaupt realisiert werden.

⁵⁶³ Der Titel des 1941 realisierten Werkes wird heute mit *Athleten (oder Gemeinschaft)* im Inventar geführt.

⁵⁶⁴ Vgl. Fischer 2014, S. 67–112: An dem Wettbewerb hatte unter anderen auch Eugen Früh teilgenommen, der mit einem Entwurf einer horizontalen Reihung verschiedenster Figuren, die sich quer über die ganze östliche Gibelwand erstrecken sollte, den 4. Rang belegte.

⁵⁶⁵ Vgl. Frauenfelder 2004, S. 168–170, hier S. 168.

etwas Neues: Er experimentierte mit dünnem Eisenblech, das er zu Figuren und Wandreliefs faltete, als wäre es Papier oder Karton. Den Höhepunkt seiner Karriere erreichte er denn auch als Eisenplastiker. Die kantigen Formen der Sgraffito-Figuren nehmen dabei die Ästhetik der aus dünnen Eisenblechen gefalteten Eisenplastiken vorweg. Wie diese besticht das monochrome Sgraffito der die unterschiedlichsten Sportarten ausübenden Athleten durch Eleganz und Schwerelosigkeit.

Die Kosten für die künstlerischen Arbeiten – Sgraffito von Häfelfinger und Skulptur von Brandenberger – beliefen sich insgesamt auf Fr. 64'000.–. Die Ausgaben wurden aufgeteilt zwischen dem Bund, der im Rahmen des Arbeitsbeschaffungsprogramms Fr. 25'000.– übernahm. Weitere Fr. 25'000.– bezahlte der Kanton, und die restlichen Fr. 14'000.– gingen zu Lasten des Baukredites.⁵⁶⁶ Was die Freiplastik anbelangte, wurde, wie bereits dargestellt, die Skulptur von Hans Brandenberger aufgestellt.

Das Bekenntnis zur Skulptur

Eine weitere Massnahme des Regierungsrates war die Unterstützung der Bildhauer. Obwohl der Regierungsrat wiederholt skulpturale Werke angekauft hatte und sich beim Bund enorm einsetzte, um Skulpturenprojekte finanzieren zu können, bekräftigte er 1942 sein Engagement für die Skulptur erneut und entschied, vermehrt Skulpturen anzukaufen.⁵⁶⁷ Im Regierungsratsbeschluss begründete er sein Engagement für die Skulptur allerdings nicht weiter. Es darf aber angenommen werden, dass der Regierungsrat das Handwerk der Bildhauer aufwerten und den Bildhauerinnen und Bildhauern zu mehr Aufträgen verhelfen wollte.⁵⁶⁸ Dieses Ansinnen sollte vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg reichlich zum Tragen kommen.

Exkurs: Zur Entwicklung der figurativen Plastik im öffentlichen Raum des Kantons Zürich

Mit dem 20. Jahrhundert begann in der Schweiz eine eigenständige schweizerische Bildhauerkunst aufzublühen, mit der die Auffassung von Skulptur, die sich an der Denkmalkultur abgearbeitet hatte, langsam in den Hintergrund rückte. Die neue Bildhauerkunst stand unter dem Einfluss der französischen Tradition. Auguste Rodin, Antoine Bourdelle, Aristide Maillol und Charles Despiau waren die Namen, die zu einem inhaltlich und formal neuen und freieren Verständnis von Skulptur beitrugen. Die Schweizer Künstler pilgerten nach Frankreich, wo sie sich in den Ateliers ihrer Idole ausbilden liessen. So entstand ein neues Verständnis von Skulptur. Das neue Verständnis manifestierte sich in der zunehmenden Autonomie der Plastik. Skulpturen wurden geschaffen, die sich nicht mehr in einen bestimmten architektonischen oder stadtplanerischen Kontext einfügten. Skulpturen wurden an neuen, bisher ungewohnten Orten im Stadtraum aufgestellt.

Zu dieser Entwicklung hatte 1931 in Zürich eine grossangelegte öffentliche Plastikausstellung beigetragen, die von der Zürcher Kunstgesellschaft organisiert worden war. In der Ausstellung waren über 200 Atelierskulpturen von 78 Künstlern zu sehen. 50 Kunstwerke wurden in Parkanlagen, dem Seeufer entlang oder auf Strassen aufgestellt. Die Präsentation zeigte eine Vielfalt neuer Möglichkeiten für die Platzierung von zeitgenössischer Skulptur. Was die Bevölkerung noch in den

⁵⁶⁶ Vgl. RRB 2117 vom 27. Juli 1939.

⁵⁶⁷ Vgl. RRB 557 vom 27. Februar 1941.

⁵⁶⁸ Vgl. RRB 3013 vom 20. September 1956: Diese Annahme bestätigt ein Regierungsratsbeschluss 1956. In diesem geht er sogar noch einen Schritt weiter, indem er festhält, dass das Schaffen der Bildhauer mit gelegentlichen Ankäufen in Ausstellungen nicht genügend gefördert werden kann. Es müssten in vermehrtem Masse bestimmte Aufgaben gestellt werden.

1930er Jahre irritierte, fand bald breite Akzeptanz.⁵⁶⁹ Mit anderen Worten: Die Skulptur erlangte eine eigene Existenzberechtigung und fand bald weite Verbreitung. Noch ein anderer Aspekt bewirkte diese Entwicklung, denn die Skulptur wurde zum idealen Instrument der Repräsentation. Claudia Büttner schreibt: «Die zumeist figurativen Plastiken liessen sich unauffällig für Repräsentations- und Dekor Zwecke instrumentalisieren. Neben Brunnen-, Tierfiguren und Fassadendekor ersetzten sie zunehmend die obsoleten, ikonographisch eindeutigen Herrschaftszeichen und Denkmäler.»⁵⁷⁰

Zu den wichtigen Erneuerern einer zunehmend freieren figurativen Skulptur in Zürich zählten die Bildhauer Hermann Haller, Hermann Hubacher, Otto Charles Bänninger und Karl Geiser. Die Bildhauerin Germaine Richier, Gattin von Otto Charles Bänninger, sollte ihrerseits massgebenden Einfluss auf die nachkommende Bildhauergeneration ausüben. Die lokale Bildhauerszene gewann unter diesem Einfluss ein reiches Betätigungsfeld.

Skulpturen im Zusammenhang mit staatlichen Neubauten

Wie bereits dargestellt, baute die Zürcher Regierung erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts eigene staatliche Gebäude. Dazu zählten die Hauptwache, die Universität Zürich sowie das Bezirksgebäude und Mitte der 1930er Jahre die neuen Verwaltungsgebäude Walche und Neumühle. Jedes dieser Gebäude wurde im Aussenbereich mit Plastik angereichert, die dieser neuen Entwicklung folgte. Die Kunstwerke, die die Regierung für ihre Gebäude realisieren liess oder die als Schenkung in die Sammlung kamen, zeigen, dass sie es durchaus wagte, fortschrittlich zu denken und die neuen ästhetischen Gestaltungs- beziehungsweise Präsentationsweisen zu berücksichtigen. Nachdem Hermann Haller (1880–1950) erst 34-jährig die beiden liegenden Figuren vor dem Haupteingang der Universität realisiert hatte, beauftragte die Regierung 1916 den jungen Bildhauer, zwei Allegorien – Die Gerechte (1916, Inv. Nr. 1631)⁵⁷¹ sowie Die Hilfesuchende (1916, Inv. Nr. 1632) – für das Bezirksgericht zu schaffen. Und als der Kunstverein Winterthur 1929 den Kanton um finanzielle Unterstützung ersuchte für eine Skulptur in ihrem Stadtpark, erwarb die Regierung eine für Haller charakteristische weibliche Figur mit über dem Kopf gehaltenen Armen, die Haare arrangierend. Die Figur steht auch heute noch im Stadtpark der Stadt Winterthur.⁵⁷²



Hermann Haller: *Weibliche Figur*, um 1929, Bronze, Höhe 210 cm, Inv. Nr. 366.

⁵⁶⁹ Vgl. Büttner 1997.

⁵⁷⁰ Büttner 1997, S. 16.

⁵⁷¹ In der Kunstsammlung befindet sich auch der Originalgips der Bronzeplastik *Die Gerechte* (1916, Ankauf 1916, Inv. Nr. 13084).

⁵⁷² Auch Büsten hat der Kanton dem Künstler in Auftrag gegeben, so das Porträt des Kunsthistorikers und Professors an der Universität Zürich, Heinrich Wölfflin.

Hermann Hubacher (1885–1976) kam bei dem Bau der Dermatologischen Klinik des Universitätsspitals zum Zuge, als der Kanton dem Künstler die Skulptur Quellnymphe (1924, Ankauf 1923, Inv. Nr. 1200_30) in Auftrag gab. Aus Anlass der Eröffnung der neuen Verwaltungsgebäude schenkte die Stadt Zürich dem Kanton die Figur Stehendes Mädchen ([Aphrodite], 1935, Schenkung 1935, Inv. Nr. 1050). 1938 kaufte der Kanton für den Stadtpark Winterthur die Skulptur Grosse Badende (1937, Inv. Nr. 960). Wie Haller ist auch Hubacher der figurativen Plastik verpflichtet. Während sich Haller vom lebenden Modell und seiner Natürlichkeit leiten liess, ist das Leitbild für Hubachers Schaffen das heiter arkadische Menschenbild der griechischen Kultur sowie der antik-klassische Formenkanon, den er im Ringen um einen eigenen Stil und eine glaubhaft menschliche Darstellung für die Gegenwart aktualisiert. Neben naturverbundenen Jünglingen und Paaren hat Hubacher vor allem zarte Mädchengestalten und stattliche Frauenakte hervorgebracht. Er zeigt sie stehend, sitzend, kniend und kauern bei der Toilette als Kämmende, als Badende oder mit einem Tuch spielend, wobei die grossen Gesten oder die ausladenden Bewegungen nicht Hubachers Ding sind. Seine Figuren wirken durch Zurückhaltung, Stille und Besinnlichkeit.

Karl Geiser gewann 1934 den Wettbewerb für die Skulptur vor dem neuen Verwaltungsgebäude Neumühle. Nach langem Ringen mit sich selbst fand er schliesslich für das Zürcher Wappentier eine Darstellungsform, die seiner Vorstellung einer autonomen Plastik entsprach und die sich formal deutlich von der Ikonografie der alten Identifikationszeichen abhob.⁵⁷³

Der vierte Künstler, der in Zürich für die Erneuerung der Skulptur hin zu einem neuen klassischen Menschenbild steht, ist der fast eine Generation jüngere Otto Charles Bänninger (1897–1973). Auch er orientierte sich an der französischen Plastik und hatte die Errungenschaften von Aristide Maillol, Charles Despiau und Antoine Bourdelle in sich aufgenommen. Mehrere Jahre arbeitete er als Assistent im Atelier von Bourdelle und führte nach dessen Tod 1929 dessen Aufträge zu Ende.



Otto Charles Bänninger: *Der Genesende*, 1946–1948, Bronze, feuervergoldet, 210 x 120 x 80 cm, Inv. Nr. 1200_29.

⁵⁷³ Vgl. Naef 1980, o.S.: Karl Geiser hatte ein enormes zeichnerisches Œuvre von über 6000 Zeichnungen hinterlassen. Darunter befinden sich eine grosse Anzahl an Skizzen und Entwürfen zur Löwenplastik.

Da er in Frankreich lebte und erst am Vorabend des Zweiten Weltkriegs nach Zürich zurückkehrte, kam er erstmals 1945 in den Genuss eines Ankaufs durch den Kanton. Dieser erwarb die feuervergoldete Bronze mit dem Titel Der Genesende (1946–1948, Ankauf 1945, Inv. Nr. 1200_29) für den Eingangsbereich des Universitätsspitals. Von Bänninger erwarb der Kanton zwei weitere freiplastische Kleinskulpturen⁵⁷⁴ sowie eine Porträtplastik von Gottfried Keller.⁵⁷⁵ Es sollte aber mit Germaine Richier eine Frau sein, die der Zürcher Plastik nach dem Zweiten Weltkrieg neue Impulse verlieh.

Wettbewerbe für Bildhauer

Im Vergleich zu der Anzahl der Auftragsarbeiten, die die Regierung in den Kriegsjahren an Maler vergeben hatte, blieben die Bestellungen für Bildhauerarbeiten anzahlmässig zurück. Während des Zweiten Weltkriegs verdüsterte sich die Lage der Bildhauer. Seit jeher waren die Material- und Transportkosten hoch und die Arbeit an einem skulpturalen Werk langwierig. Nun stiegen die Preise für Qualitätssteine und für den Werkstoff Bronze ins Mehrfache. Um bedeutende Schöpfungen hervorzubringen, waren Bildhauer auf öffentliche Aufträge angewiesen. Die Regierung hatte diese Umstände im Auge, als sie in den 1940er Jahren begann, Neu- und Erweiterungsbauten sowie Garten- und Parkanlagen zu planen. Nun sollten nicht nur für Wandmalerei, sondern auch für Skulpturen und Brunnen Wettbewerbe ausgeschrieben werden.⁵⁷⁶



Charlotte Germann-Jahn: *Sämann*, 1953, Bronze, Höhe ca. 220 cm, Inv. Nr. 1371.

Sobald in den Bezirkshauptstädten die neuen Schulen, Bezirks- und Gerichtsgebäude geplant und eingerichtet wurden, bekamen lokale Bildhauer die Gelegenheit, Skulpturen zu realisieren. Als 1943 in Bülach eine neue landwirtschaftliche Schule gebaut wurde, erhielt Ernst Heller (1894–1972) die

⁵⁷⁴ *Stehender Knabe* (o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 1301a); *Liegende* (o.J., Ankauf 1956, Inv. Nr. 1776).

⁵⁷⁵ *Porträtplastik von Gottfried Keller* (o.J., Ankauf 1966, Inv. Nr. 2757).

⁵⁷⁶ Vgl. RRB 3253 vom 10. Dezember 1942. Der Entscheid, vermehrt Skulpturen zu erwerben, ist sicher auch ein Reflex auf die Landesausstellung 1939, an der die Skulpturen in den Pavillons eine prominente Rolle gespielt hatte und sie dem Publikum eindrücklich ihre Wirkmächtigkeit und Aussagekraft vor Augen führte.

Gelegenheit, einen *Bauernbuben* (1943, Ankauf 1943, Inv. Nr. 1530), und Uli Schoop (1903–1990), eine Skulptur in der Form eines *Liegenden Jungstieres* (o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1337, heute im Park des Tierspitals der Universität Zürich) auszuführen.⁵⁷⁷

Der Auftrag, die Bronze eines schreitenden *Sämanns* (1953, Ankauf 1953, Inv. Nr. 1371) für den Eingangsbereich des Strickhofs Lindau zu errichten, ging an Charlotte Germann-Jahn (1921–1988). Bevor Germann-Jahn ein eigenes Atelier eröffnete, arbeitete sie als Assistentin im Atelier von Karl Geiser. Dessen Auffassung von Volumen und die Art der Oberflächenbearbeitung haben Spuren in ihrer Arbeit hinterlassen. Der Auftrag für den Strickhof begründete Germann-Jahns Karriere als Bildhauerin.⁵⁷⁸

Im Seminargarten der Kantonsschule in Küsnacht wurde am Rande eines kleinen Teiches bereits 1942 während der Bauphase ein Postament errichtet mit der Absicht, später eine Plastik daraufzustellen. Nachdem mehrere Künstler darauf drängten, der Schule eine Plastik zu verkaufen, wurde ein kleiner Wettbewerb ausgeschrieben, der von Hans Jakob Meyer (1903–1981) gewonnen wurde. In der Folge realisierte er mit einem Stein aus dem Lopper Steinbruch bei Stansstad eine sitzende Frauengestalt (*Sitzende Frau*, um 1946, Ankauf 1948, Inv. Nr. 1780).⁵⁷⁹

Die kantonalen Garten- und Parkanlagen boten mannigfaltige Möglichkeiten, Skulpturen zu platzieren. Die Stadt Winterthur hatte den Kanton bereits mehrmals um finanzielle Beiträge angefragt. Auch die Gemeinden reichten beim Kanton Gesuche zur Finanzierung von Skulpturen und Brunnen in ihren Anlagen und Friedhöfen ein. So konnte Paul Speck 1948 dank der finanziellen Unterstützung des Kantons eine Friedhofplastik in Hombrechtikon realisieren. In Zürich hatte der Kanton 1938/39 die weibliche Doppelfigur *Begrüssung* (1938–1939, Ankauf 1938, Inv. Nr. 961) von Otto Kappeler im Florhofgarten aufgestellt.

Im Rahmen der Erweiterungsbauten des Kantonsspitals zum Universitätsspital (1942–1953) wurden neben den bereits erwähnten Plastiken neue Skulpturen platziert. Zu diesen zählen von Alfred Meyer (1901–1967) eine *Hockende Frau* (o.J., Ankauf 1946, Inv. Nr. 1200_14) und zehn Jahre später eine *Ruhende Frau* (o.J., Ankauf 1956, Inv. Nr. 1200_735). Paul Speck realisierte bei der Auffahrt zum Empfang des Universitätsspitals einen Brunnen aus Göschener Granit (*Forel-Brunnen*, 1946–1949, Ankauf 1946, Inv. Nr. 1200_27). Der im Innenraum in Castione Scuro-Marmor nach klassizistischer Manier ausgeführte *Sitzende Jüngling* (1946–1948, Ankauf 1948, Inv. Nr. 1200_28) stammt von Otto Teucher (1899–1994).⁵⁸⁰ In der Regel setzte der Kanton auf Bewährtes. Dies gilt auch für den Neubau des Tierspitals an der Winterthurerstrasse in Zürich, wo mehrere Plastiken platziert wurden. Man hielt sich auch hier an das Erprobte und vergab Aufträge an Uli Schoop (*Schlüpfendes Krokodil*, 1950, Ankauf 1950, Inv. Nr. 16125) oder Werner Friedrich Kunz (*Windhund*, 1962, Ankauf um 1962, Inv. Nr. 5961a).

Der Regierungsrat erwarb aber auch Skulpturen aus Ausstellungen, wenn geeignete Werke präsentiert wurden. So ersuchte der Kunstverein Winterthur die Zürcher Regierung, sie möge aus der

⁵⁷⁷ Vgl. RRB 1680 vom 24. Juni 1943: Im Gebäudeinnern konnte der Maler H. Schaad von Eglisau ein Wandbild auf der Wand zum Speisesaal malen.

⁵⁷⁸ Müller 1998.

⁵⁷⁹ Vgl. RRB 3253 vom 10. Dezember 1942 und RRB 2160 vom 4. Juli 1946.

⁵⁸⁰ In den 1950er Jahren verabschiedete sich Otto Teucher von der klassizistischen Tradition. Er verknappte die Formen und schuf einen eigenen Stil der Einfachheit. In der Sammlung ist er mit mehreren Werken dieser Art vertreten wie noch dargestellt wird.

Ausstellung «Schweizer Kunst der Gegenwart» (10. September bis 15. November 1944) im Kunstmuseum Winterthur die Kalksteinskulptur *Sitzendes Mädchen* (um 1944, Ankauf 1944, Inv. Nr. 1033) des Basler Bildhauers Ernst Suter erwerben und diese an einer geeigneten Stelle aufstellen oder sie als Depositum dem Kunstverein zur Verfügung stellen.⁵⁸¹ Ernst Suters Werke fanden breite Anerkennung. Er war Schüler des französischen Künstlers Aristide Maillol und folgte dessen klassisch anmutenden Auffassung von Klarheit und Harmonie. Das Werk wurde angekauft und zunächst im Kunstmuseum Winterthur aufgestellt. 2014 fand die Skulptur auf dem Gelände der Klosterinsel Rheinau einen neuen Platz.

Die Einrichtung einer grafischen Sammlung

Mit dem Aufkommen der Fotografie verlor das grafische Gewerbe an Bedeutung, insbesondere was die Verbreitung wissenschaftlicher Erkenntnisse anbelangte. Diese Aufgabe hatte nun vielfach die Fotografie übernommen. Die grafischen Künstler hielten Ausschau nach neuen Domänen. In der Folge richteten sie ihre Aufmerksamkeit vermehrt auf die Kunst. Sie machten die eigenen Erlebnisse, Empfindungen, Träume und Wünsche zu ihrem Thema. Um sich mit ihrer Kunst über Wasser zu halten, schloss sich eine Gruppe Grafiker um 1900 unter der Führung von Albert Welti (1862–1912)⁵⁸² und Ernst Kreidolf (1863–1956) in München zur «Walze» zusammen. Sie gaben Mappen und Jahresgaben heraus. 1914 organisierte das Kunsthaus eine Ausstellung, um die Schweizer Künstler der «Walze» zu unterstützen.⁵⁸³

Die Schwierigkeiten, denen die grafischen Künstlerinnen und Künstler während des Ersten Weltkriegs begegneten und mit denen sie auch während des Zweiten Weltkriegs wieder zu kämpfen hatten, veranlassten den Regierungsrat, nach dem Vorbild der grafischen Sammlung der Schweizerischen Eidgenossenschaft, die ihre Räume 1924 in der ETH Zürich eröffnet hatte, und nach dem Vorbild des Grafischen Kabinetts des Kunsthauses eine eigene Grafiksammlung anzulegen. Bei seinen Ankäufen achtete er darauf, die Sujets breit zu dokumentieren und die Motive aus unterschiedlichen soziopolitischen Blickwinkeln dargestellt zu sehen.

Die Auftragswerke

1934 entschied der Regierungsrat, mit den Erträgen des Schelldorfer-Legats eine Kunstmappe zu realisieren. Diese Mappe, mit dem Titel *Der Kanton Zürich*, war die erste, die der Regierungsrat herausgab.⁵⁸⁴ Die Mappe umfasst 20 Blätter aus den elf Zürcher Bezirken. Sechs Radierungen stammen von Ernst Georg Rüegg, der die Thurmündung, die Tössegg, Stammheim und die Kyburg festhielt. Die anderen Blätter radierten Eugen Georg Zeller und Eduard Stiefel.⁵⁸⁵

Die Mappe manifestiert das Interesse der Regierung an der Grafik und am Aufbau einer Grafiksammlung mit vorwiegend Zürcher Motiven. In den anschliessenden Jahren verfolgte der Regierungsrat dieses Thema intensiv. Die Mappen wurden oft als Ehrengeschenke, zur Erinnerung an bestimmte gesellschaftliche Ereignisse oder als Dank an Persönlichkeiten aus Politik, Wirtschaft und Kultur weitergereicht. Geeignet waren Motive von pittoresken Landstrichen oder historischen und

⁵⁸¹ Vgl. RRB 2639 vom 16. November 1944.

⁵⁸² Albert Welti ist in der Kunstsammlung mit der mit Kaltnadel überarbeiteten Radierung *Mutter und Kind [Frau und Sohn Albert in München]* (1897, Ankauf 1986, Inv. Nr. 7659) vertreten.

⁵⁸³ Vgl. Bernoulli 1943.

⁵⁸⁴ Vgl. RRB 546 vom 27. Februar 1941.

⁵⁸⁵ Vgl. Rüegg 1950, S. 89.

schützenswerten Gebäuden. In diesem Sinne beauftragte der Regierungsrat 1939 Ernst Georg Rüegg, eine kolorierte Lithografie mit *Blick vom Hörnli nach Osten* (1939, Inv. Nr. 2555) zu schaffen. Das Blatt sollte an die Zusammenkunft der Regierungsräte der Kantone St. Gallen, Thurgau und Zürich vom 7. Oktober 1938 auf dem Hörnli erinnern.⁵⁸⁶ Ebenfalls 1939 folgte eine Mappe mit Holzschnitten zu den *Zürichsee Liedern* und 1940 die Kunstmappe von Otto Baumberger mit zwölf Lithografien zum Thema Flüsse und Seen im Kanton Zürich.⁵⁸⁷ Otto Baumberger realisierte fünf Seelandschaften (Zürich-, Greifen-, Pfäffiker-, Türl- und Katzenssee) und sieben Flusslandschaften (Reppisch, Sihl, Limmat, Glatt, Thur, Töss und Rhein).⁵⁸⁸

Ein grösserer Auftrag an 14 Zürcher Künstler vergab die Regierung 1941. Sie wurden beauftragt, charakteristische Zürcher Regionen und zeittypische Motive mit der Tuschefeder oder dem Zeichenstift auf Papier festzuhalten. Die Bestellung der Zeichnungen geschah zu einem Zeitpunkt, als die Schweiz nicht sicher sein konnte, ob das Land vor einem Einmarsch der deutschen Truppen verschont bleiben oder ob es wie zuvor Polen, Italien, Österreich, Holland, Belgien und Luxemburg zerstört und dem deutschen Reich einverleibt würde. Nicht nur in der Bevölkerung wuchs das Gefühl der Bedrohung. An den Grenzen wappnete man sich mit dem Bau von Bunkern und Panzersperren. Ein anderer Grund lag darin, dass als Folge der Kriegswirtschaft geplant war, verschiedene Gegenden umzugestalten. Deshalb sollte vor den Bestrebungen der Melioration die ursprüngliche Eigenheit und Schönheit der Landschaft dokumentiert werden.



Fritz Deringer: *Weg im Ried bei Reilikon*, 1942, Tusche auf Papier, 32 x 42 cm, Inv. Nr. 10714.

Fritz Deringer

Fritz Deringer (1903–1950)⁵⁸⁹ wurde ins Gossauer Ried geschickt,⁵⁹⁰ um dessen einzigartigen Naturschutz- und Lebensraum zu zeichnen, der beträchtliche Umgestaltungen erfahren sollte: Wegen

⁵⁸⁶ Vgl. Pretto 1978, S. 145–160, hier S. 146.

⁵⁸⁷ Vgl. RRB 546 vom 27. Februar 1941 und RRB 3010 vom 12. November 1942.

⁵⁸⁸ Mappe mit der 12-teiligen Serie zum Thema *Seen und Flüsse im Kanton Zürich* (Inv. Nrn. 10608 a–l). Vgl. Pretto 1978, S. 145–160, hier S. 149.

⁵⁸⁹ Vgl. Egli 1975, S. 30: Fritz Deringer hatte von 1935 bis 1950 der «Neuen Zürcher Zeitung» zu rund 60 Artikeln insgesamt über 150 Zeichnungen geliefert. Sie machten ihn bekannt und zogen weitere Aufträge nach. So berief sich auch der Regierungsrat auf diese Zeichnungen, als er Deringer im Herbst 1941 die Bestellung erteilte, den Teil des für die Melioration vorgesehenen Gossauer Rieds, von der Bachlandschaft zwischen Mönchaltorf und der Einmündung des Aabachs in den Greifensee, durch eine grössere Anzahl Zeichnungen festzuhalten.

⁵⁹⁰ Mappe mit 16 Zeichnungen zum Thema *Ried* (Inv. Nrn. 10710–10725).

der geschlossenen Landesgrenzen konnten nicht mehr genügend Lebensmittel eingeführt werden. Um eine Hungersnot zu vermeiden, mussten vermehrt Nahrungsmittel im eigenen Land produziert werden. Für den von Bundesrat Friedrich Traugott Wahlen am 15. November 1940 propagierten Plan Wahlen – im Volksmund «Anbauschlacht» genannt – musste möglichst viel Ackerland geschaffen werden, um die Selbstversorgung der Bevölkerung zu verbessern. Im Gossauer Ried wurden zu diesem Zweck beträchtliche Naturschutzflächen in Kulturland umgewandelt.⁵⁹¹

Franz Karl Moos

Dasselbe galt für den Wald.⁵⁹² Im Rahmen der Kriegsforstwirtschaft wurde Brennholz mit Verfügung der Volkswirtschaftsdirektion vom 4. September 1940 rationiert.⁵⁹³ Der Kanton Zürich selbst konnte mit der üblichen Produktion den Eigenbedarf nicht decken. Die Lieferungen aus anderen Kantonen und aus dem Ausland stockten. Die Preise für Brennholz stiegen unentwegt.



Karl Franz Moos: *Erle und Eiche bei Mönchaltorf*, 1942, Bleistift auf Papier, 17 x 23 cm, Inv. Nr. 10746.

⁵⁹¹ Vgl. Zollinger 2010.

⁵⁹² Im Vergleich zur heutigen Zeit, in der die nachhaltige Nutzung der Wälder im Vordergrund steht und in der das zu schlagende Holz nach bestimmten Kriterien, wie Grösse, Lebensalter, Vitalität, Überlebenschance der Stämme, ausgewählt wird, oder in der ganze Waldstücke als Naturwald belassen, oder gesondert bewirtschaftet werden, um die Biodiversität zu steigern, war der Wald noch Anfang des 20. Jahrhunderts eine bedeutende Lebensgrundlage für die Bevölkerung. Was der Wald an Rohstoffen hergab, fand Verwendung. Ein mageres Haushaltsbudget konnte durch das Sammeln von Waldfrüchten und durch das Jagen von Tieren aufge bessert werden: Das Laub wurde im Herbst getrocknet und in die Matratzen gefüllt, Holz fürs Kochen und Heizen und für die Herstellung von Möbeln gesammelt. Manchmal wurden einfach die Stämme zersägt. Die «Tröml» dienten den Kindern als Sitzgelegenheit. Albert Anker hatte diese in seinen ärmlichen bäuerlichen Interieurs immer wieder dargestellt. Man suchte Beeren, Nüsse, Pilze, Kastanien, Kräuter oder Heilpflanzen. Auch die Säfte der Bäume wurden verwendet. So zum Beispiel der dickflüssige Ahornsaft oder der süsse Birkensaft. Letzterer galt als Heilmittel und wurde zur Linderung von Liebesnöten eingesetzt. Schweine wurden in den Eichenwald getrieben. Eicheln waren ein beliebtes und ausgiebiges Nahrungsmittel für die Schweinemast. Ziegen, die «Kuh» der armen Leute, wurden in den Wald getrieben, wo sie reichlich Futter fanden.

⁵⁹³ Vgl. Geschäftsbericht des Regierungsrates 1940, S. 170.

Um die Nachfrage einigermaßen zu entschärfen, gab die Regierung die Weisung heraus, den Bedarf mit einem 50-prozentigen Mehrschlag zu decken. Dies erstmals für den Winter 1940/41.⁵⁹⁴ Die Situation änderte sich auch in den folgenden Jahren nicht, so dass weiterhin ein 50-prozentiger Mehrschlag notwendig war. Auch in anderer Hinsicht wurde der Wald übernutzt. Durch zusätzliche Abschussbewilligungen für das Jagen von Rehen sollten Rehwildschäden vermieden werden. Durch Wahl anderer Baumarten wollte man ferner den Mehranbau von Bäumen beschleunigen.⁵⁹⁵ Anlässlich dieser kriegsbedingten Waldübernutzung beauftragte der Regierungsrat 1942 den Maler, Grafiker und Bühnenbildner Karl Franz Moos (1878–1959),⁵⁹⁶ in einer Serie von Zeichnungen die Schönheit des Waldes zu besingen.⁵⁹⁷ Seinen Auftrag begründete der Regierungsrat in seinem Beschluss wie folgt: «Im Kanton Zürich betrug noch 1935 der Waldboden gut dreissig Prozent des gesamten nutzbaren Bodens. Gegenwärtig zwingt die Not der Zeit zu ausserordentlich grossen Holzschlägen und zu ausgedehnten Rodungen. Niemand bedauert diese Tatsache mehr als die über den Wald wachenden Behörden, und sie hoffen, dass die Fehler, welche heute gegen eine gesunde Waldwirtschaft notwendig begangen werden müssen, sich bald korrigieren lassen. Mit einem graphischen Werk sollte gerade in dieser Zeit in Wort und Bild das Verständnis der Behörden für die Schönheit des Waldes dargetan werden.»⁵⁹⁸

Das Textmanuskript mit den Gedichten zu einzelnen Baumarten in der Hand, wird sich Karl Franz Moos auf den Weg gemacht haben, um die Waldstücke aufzusuchen, wo die für den Schweizer Wald typischen Bäume wachsen.⁵⁹⁹ Manche Orte findet er in unmittelbarer Umgebung von Zürich. So zeichnet er die hoch in den Himmel ragenden Tannen entlang eines Waldweges im Aspholz bei Zürich Affoltern.⁶⁰⁰ Die Birken hielt er am Gestade des Katzenses fest. Um die knorrigen Stämme der Föhren zu zeichnen, besuchte er die Waldlichtung beim Gottfried Keller-Denkmal in der Manegg. Die Lichtung mit dem Denkmal steht unweit der Burg Manegg – des Stammsitzes des Rittergeschlechts Manesse –, die auf einer Seitenrippe des Albisgrates oberhalb von Leimbach liegt. Eine Gruppe hochstämmiger Eschen mit weit ausladenden Kronen findet er im Wald des Zürichbergs, unweit des Waldhauses Degenried. Während er den Ahorn in Höngg zeichnet, fährt er für die Darstellung der Weiden bis zum Kloster Fahr, wo er eine Gruppe Kopfweiden am Ufer der Limmat festhält. Für die Buchen geht er in den Sihlwald. Der Sihlwald ist ein ursprünglicher Buchenwald und einer der grössten zusammenhängenden Laubmischwälder des Mittellandes. Auch für die Darstellung von anderen Bäumen muss er das unmittelbare Stadtgebiet verlassen. Die Erle braucht für ihr Wachstum viel Feuchtigkeit. Der Künstler zeichnet die Bäume entlang eines Flusslaufes bei Mönchaltorf. Während er für die buschigen Linden auf den Lindenbuck bei Niederglatt steigt, findet er die Eiche, die viel Licht für ihr Wachstum benötigt und offene lichte Kronen ausbildet, am Rande einer Waldweide im Hard bei Bülach. Für die Lärchen reist er nach Weiach. Auf eine Reihe säulenförmiger

⁵⁹⁴ Vgl. Geschäftsbericht des Regierungsrates 1940, S. 170.

⁵⁹⁵ Vgl. Geschäftsbericht des Regierungsrates 1942, S. 189.

⁵⁹⁶ Vgl. RRB 1552 vom 4. Juni 1942: Karl Moos wurde der Regierung durch den Präsidenten der Sektion Zürich der GSMBA (Willy Fries) als Spezialisten für Baumdarstellungen empfohlen. 1943 hatte der Regierungsrat von Karl Moos bereits die Ölgemälde *Feldarbeit* (o.J., Inv. Nr. 77) sowie 1941 die Landschaft *Vorfrühling in San Giorgio* (o.J., Inv. Nr. 502), erworben.

⁵⁹⁷ Vgl. RRB 1552 vom 4. Juni 1942.

⁵⁹⁸ Vgl. RRB 1552 vom 4. Juni 1942.

⁵⁹⁹ Mappe mit der 14-teiligen Serie zum Thema *Wald und Bäume* (Inv. Nrn. 10739–10751).

⁶⁰⁰ Wo einst der Tannenwald stand, stehen heute grosse Wohnüberbauungen, um die herum die Autobahn der Nordumfahrung führt.

Pappeln, die als Windbarriere und zum Schutz des Rheinuferes angepflanzt wurden, trifft der Künstler bei Rüdlingen.

Karl Moos konzentriert sich ganz auf die Natur. Dörfer, Häuser oder Hütten blendet er aus. Auch Menschen oder Tiere sind keine zu sehen. Stattdessen zeichnet er die Bäume detailliert, so dass anhand der Stämme und Kronen, anhand der Konturen der Äste und Blätter die Baumart gut zu erkennen ist. Dies wird noch unterstrichen durch die Charakteristik der Topografie. Lichtbäume wie die Eichen stellt er am Rande des Waldes dar, Feuchtigkeit liebende Bäume wachsen am Ufer eines Flusslaufes. Auf anderen Zeichnungen führt ein Weg in den Wald, oder eine Waldlichtung schafft Raum, so dass er die hohen Stämme und die charakteristischen Formen der Baumwipfel von Tannen, Föhren und Lärchen darstellen kann. Wolken ziehen am Himmel vorüber. Gelegentlich bricht ein Sonnenstrahl durch die Wolken und hellt den Waldboden auf, wo junge, dem Licht entgegenstrebende Pflanzen zu sehen sind. Nichts stört die Idylle. Alles ist perfekt aufgeräumt, kein umgestürzter Baum. Kein am Boden liegender, sich zersetzender Stamm. Karl Moos führt den Auftrag wörtlich aus. Seine Darstellungen sind eine Idealisierung des Waldes. Er zeigt den Wald von seiner schönsten Seite.

Typische Zürcher Landschaften

Und so wie Karl Moos den Wald und die Baumbestände von ihrer schönsten Seite zeigt, so dokumentierten auch die anderen Künstler die Gegenden, beziehungsweise die Motive, die darzustellen sie beauftragt waren. Ausgewählt oder von Fachleuten empfohlen wurden für diese Aufgabe Künstler, die die Gegend gut kannten oder gar selber in der Region wohnten. So wurde Robert Amrein (1896–1945) beauftragt, das Zürcher Oberland zu malen. Während Walter Gessner (1900–1989) den Pfannenstil-Rücken entlang marschierte, folgte Eugen Georg Zeller dem hinteren Pfannenstil.



Eugen Georg Zeller: *Hombrechtikon von Westen*, 1941, Bleistift auf Papier, 25 x 36 cm, Inv. Nr. 10703.

Jean Kern (1874–1967) und Rudolf Mülli (1882–1962) malten den Bezirk Bülach. Ernst Georg Rüegg wanderte den Zürcher Rhein entlang, und Hans Schaad (1890–1976) malte die Gegend um das Rafzerfeld. Adolf Schnider (1890–1961) hielt die Bachtobel am rechten Zürichseeufer fest. Carl Wegmann (1904–1987) zeichnete das Zürcher Weinland und Robert Wettstein (1895–1969) das Kempttal. Parallel zu den Darstellungen der typischen Zürcher Landschaften erging ein Auftrag an Reinhold Kündig, die Burgen und Ruinen des Kantons Zürich zu malen. Ein anderer Auftrag der

Regierung lautete, die kirchlichen Gebäulichkeiten aus der vorreformatorischen Zeit darzustellen. Dieser Auftrag ging abermals an Otto Baumberger.



Ernst Georg Rüegg: *Blick auf Rüdlingen und Flaach nach Süden*, 1941, Tusche und Aquarell, weiss gehöht auf Papier, 36 x 55 cm, Inv. Nr. 10677.

Otto Baumberger

Baumberger war ein ungemein produktiver Künstler. Schon kurz nach seiner Ausbildung zum Designer an der Kunstgewerbeschule und Aufenthalt in München, Berlin, Paris und London bekam er 1911 eine Festanstellung als Zeichner und Lithograf in der renommierten lithografischen Werkstätte von J. E. Wolfensberger. Ferner machte er sich bald einen Namen als Plakatgestalter. Zu seinen bekanntesten Kreationen zählten die Plakate für das Herrenbekleidungsgeschäft PKZ. Baumbergers Herz indes schlug für die freie Kunst, weshalb er neben seiner Berufstätigkeit stets auch den Kontakt zu den Zürcher Malerkollegen pflegte. Mit Otto Meyer-Amden war er befreundet, der geistig einen wichtigen Einfluss auf die damals junge Zürcher Künstlerszene ausübte, zu denen Hermann Huber, Paul Bodmer, Karl Hügin, Johann von Tschanner, Oscar Lüthy, Reinhold Kündig, Eduard Gubler, Karl Bickel oder Eugen Georg Zeller zählten. Es war jene Zeit, als diese «Gruppe» sich mit den Wandmalereien in der neuen Universität beschäftigte. Auch Baumberger kam damals zu einem Auftrag: Er malte das Wandbild *Die Kunsthandwerker* (um 1915, Ankauf 1914, Inv. Nr. 1155) für das kunsthistorische Seminar. Es ist eines der wenigen Bilder, die damals von der Professorenschaft angenommen und bis heute stehen gelassen wurden.⁶⁰¹ Die guten Beziehungen zu den Zürcher Malern dürften aber auch den Künstlerkollegen zu Gute gekommen sein, denn sie konnten wiederholt im 1911 eröffneten Kunstsalon Wolfsberg ausstellen. Baumberger wirkte bei der Programmgestaltung mit und konnte so seinen Kollegen zu Ausstellungsmöglichkeiten verhelfen. Baumberger, hin und hergerissen zwischen freier Kunst und Geldverdienst, wurde um 1920 Dozent an der Kunstgewerbeschule. 1932 bekam er einen Lehrauftrag an der ETH Zürich, der 1947 in eine Professur für farbiges Gestalten und Zeichnen umgewandelt wurde. Zu seinen bekanntesten Schülern

⁶⁰¹ Der Wandfries *Die Kunsthandwerker* (1914, Ankauf 1914, Inv. Nr. 1155) befindet sich heute im sogenannten Wölfflinzimmer des Kollegiengebäudes der Universität Zürich an der Rämistrasse 71.

zählte Max Frisch, der Baumberger als Lehrer sehr schätzte.⁶⁰² Neben seiner Berufsarbeit widmete sich Baumberger zeit seines Lebens der freien Kunst. Er schreibt in seinen Erinnerungen, dass er sich als Extraordinarius von der Grafikfabrikation immer mehr abwenden und nach innerem Belieben fast ganz dem freikünstlerischen Schaffen widmen konnte.⁶⁰³ Baumberger war ein fleissiger und ruheloser Zeichner und Maler und suchte während Jahrzehnten nach vertieften Ausdrucksmöglichkeiten, welche seine inneren Erlebnisse spiegelten.⁶⁰⁴ Es entstanden zahlreiche Illustrationen literarischer Texte, die oft fünfzig Blätter und mehr umfassten.⁶⁰⁵ Auf seinen Reisen nach Paris (1931), London (1949), Rom (1947), Moskau (1932) und Athen (1935) führte er stets den Zeichenstift mit, um seine Eindrücke auf dem Papier festzuhalten. Für die Leitung der Landesausstellung 1939 war er nicht nur als Reklamegrafiker engagiert, Baumberger gestaltete auch für die «Halle der Schweizer Chronik» einen mit Kohlestiften gemalten monumentalen Fries von 45 Metern Länge und fünf Metern Höhe. Thema war die Entstehung der Eidgenossenschaft. Kurz vor der Eröffnung wurde ihm auch die Gestaltung der blauen Ehrenhalle übertragen.⁶⁰⁶



Otto Baumberger: *Rheinau, Klosterkirche und Umgebung*, 1941, Bleistift auf Papier, 24 x 33 cm, Inv. Nr. 10665, © 2018, ProLitteris, Zürich.

Otto Baumberger war eine prominente Künstlerpersönlichkeit in Zürich, als ihn der Regierungsrat dazu erkor, die Serie der (vor-)mittelalterlichen Gebäulichkeiten zu zeichnen. Zu den Anlagen, die Baumberger auf Papier festhielt, zählte die ehemalige Klosteranlage Gfenn, das Kloster Fahr sowie ein verlassener Friedhof in einem Klostergarten. Der Klosterinsel Rheinau mit Barockkirche und der dazugehörigen Klosteranlage widmete er gleich mehrere Blätter, indem er die Anlage aus verschiedenen Perspektiven zeigte. Er besuchte auch den Innenraum der Kirche und fokussierte auf ein Detail des Chorgestühls, dessen Schnitzereien zu den bedeutendsten des Frühmittelalters zählen. Ferner umwanderte er das Klostergut Kappel und zeichnete die Kirche einerseits aus unmittelbarer Nähe, indem er das Gebäude zentral ins Bild setzte, andererseits schilderte er die Kirche aus der

⁶⁰² Vgl. Schütt 2011, S. 244.

⁶⁰³ Vgl. Nosedá 1988, S. 64–71.

⁶⁰⁴ Vgl. Baumberger 1978.

⁶⁰⁵ Zu den Illustrationsreihen zählen Dantes *Göttliche Komödie* (1947/48), Cervantes *Don Quijote* (1946), De Costers *Till Ulenspiegel* (1945/46) Goethes *Faust* (1947/48,) oder Grimmelshausens *Simplicius Simplicissimus* (1948/49).

⁶⁰⁶ Vgl. Baumberger 1966, S. 197.

Distanz. Baumberger zeichnet die Landschaften oft so, wie sie sich ihm an Föhntagen präsentieren: als Idylle pur. Während im Vordergrund Reihen blühender Bäume oder Kornfelder zu sehen sind, zieht sich im Hintergrund die Alpenkette am Horizont entlang. Auf einigen Blättern beschäftigt er sich mit dem Ritterhaus Bubikon, und damit jenem Ort, wo im Hof traditionellerweise die Offiziere vereidigt wurden.⁶⁰⁷

Warum wurden gerade diese Gebäude ausgewählt? Baumberger fokussiert auf die mittelalterlichen Gebäudegruppen mit Kirchtürmen und auf Profanbauten mit charakteristischen Treppengiebel. Es sind Häusergruppen, die seit ihrer Entstehung im eigentlichen Kern nur unwesentlich verändert worden sind. Dies zeigt den hohen Respekt, den man den Bauwerken zollte. Jede Zeit hatte die Bedeutung dieser Gebäude erkannt und sie entsprechend erhalten und gepflegt. Schon Johann Rudolf Rahn (1841–1912), Professor der Kunstgeschichte an beiden Zürcher Hochschulen und Begründer der Denkmalpflege, hatte manches dieser Gebäude skizziert und in seinen Skizzenbüchern festgehalten.⁶⁰⁸ Indem Baumberger die Gebäude zeichnete, führte er ihre Einzigartigkeit erneut vor Augen. Jedes dieser Gebäude ist ein Denkmal und als solches einzigartig. Es ist mit dem Ort, wo es steht, eng verbunden. Denkmäler machen Dörfer, Städte und Landschaften unverwechselbar. Sie schaffen Vertrautheit mit dem Ort und stiften Identität. Denkmäler sind Zeugen einer vergangenen Epoche und erinnern an historische Ereignisse, künstlerische Leistungen, soziale oder technische Errungenschaften. Mit der Darstellung der Denkmäler konnte man die Menschen abholen. Dies war zu einem Zeitpunkt, als die Schweiz als Nation zusammengeschweisst und die schweizerische Eigenständigkeit sozusagen neu erfunden werden musste, von besonderer Wichtigkeit. Indem die Regierung schöne Landschaften, Wandbilder und Kulturdenkmäler darstellen liess, konnte sie auf das gemeinsame Erbe verweisen und den Zusammenhalt stärken. Man hatte für diese Aufgabe Baumberger empfohlen, nicht allein, weil er die nötige sachliche und fachliche Kenntnis mitbrachte oder in der damaligen Kunstszene eine grosse Bekanntheit war. Vielmehr wollte man eine Persönlichkeit, die auch zuverlässig war. Baumberger war ein Patriot und ein strammer Vertreter der geistigen Landesverteidigung.⁶⁰⁹

Iwan Edwin Hugentobler

Ein anderer offizieller Auftrag ging an Iwan E. Hugentobler (1886–1972). Er erhielt 1941 vom Zürcher Regierungsrat den Auftrag, *Die Armee in der Mobilisation*⁶¹⁰ darzustellen.⁶¹¹ Umgehend nach Erhalt der Bestellung beantragte der Künstler bei der Schweizer Armee eine Erlaubnis, um «die Truppe bei der Arbeit zu zeichnen, zu malen oder zu photographieren».⁶¹² Am 28. August 1942 erhielt der Künstler die offizielle Bewilligung von der Armeeführung und machte sich unverzüglich an die Arbeit.

⁶⁰⁷ Mein Dank geht an Peter Baumgartner, ehemaliger Stv. Leiter der Denkmalpflege Kanton Zürich. Er unterstützte mich bei der Identifizierung der Gebäude und mit zahlreichen weiteren nützlichen Hinweisen im Zusammenhang mit der historischen Architektur des Kantons Zürich.

⁶⁰⁸ Vgl. Rahn 1876: *Die Geschichte der bildenden Künste* von Johann Rudolf Rahn war die erste wissenschaftlich systematische Darstellung der künstlerischen Vergangenheit des jungen Bundesstaates. Am Ende seiner Darstellung führte Rahn aus, dass er das Spätmittelalter als ein Höhepunkt der künstlerischen Leistung in der Schweiz erachtete, wie übrigens auch die Historiker seiner Zeit. Diese Hochachtung vor dem Mittelalter dürfte ein entscheidender Grund gewesen sein, dass der Regierungsrat einem Künstler einen Auftrag vergab, diese mittelalterlichen Anlagen darzustellen.

⁶⁰⁹ Im freiwilligen militärischen Hilfsdienst war Baumberger der Informations- und Zensurbehörde zugeordnet. Vgl. Schütt 2011, S. 315.

⁶¹⁰ Siehe zum Auftrag RRB 3059 vom 6. Dezember 1941 und 3060 vom 6. Dezember 1941 sowie Roulier 1942.

⁶¹¹ 30-teilige Serie: *Die Armee in der Mobilisation* (1942, Ankauf 1941, Inv. Nrn. 10631–10660).

⁶¹² Vgl. Müller 1942.

Denn bereits einige Monate später konnte er dem Zürcher Regierungsrat ein umfangreiches Ensemble von Bleistiftzeichnungen der verschiedenen Truppengattungen einreichen. Die Regierung zeigte sich sehr angetan von dem Resultat. Mit Brief vom 11. Dezember 1942 dankte Regierungsrat Hafner dem Künstler für die Ausführung des Auftrags und meinte, dass die Blätter «ein bleibendes Denkmal der gegenwärtigen kriegesischen Zeit»⁶¹³ darstellten. Zu einem späteren Zeitpunkt wurden zwölf der 30 Blätter im Namen des Regierungsrates durch den ehemaligen Militärdirektor und nun Direktor des Erziehungswesens Dr. Robert Briner als «Kunstmappe in dankbarer Anerkennung der von Land und Volk geleisteten Dienste und zur Erinnerung an den Aktivdienst 1939–1945, zu Ehren des Herrn Major Marcel Fischer, Kdt. Füs. Bat. 105»⁶¹⁴ herausgegeben.



Iwan E. Hugentobler: *Divisionär zu Pferd*, 1941, Bleistift auf Papier, 33 x 40 cm, Inv. Nr. 10649,
© 2018, ProLitteris, Zürich.

In der für die Ausführung des Auftrages zur Verfügung stehenden Zeit besuchte Iwan E. Hugentobler verschiedene Truppengattungen, Kasernen, Waffen- und Schiessplätze. Ein Füsilierbataillon stellte er auf dem Marsch dar. Er zeichnete, wie die Soldaten mit Helm, Rucksack und Gewehr in relativ geordnetem Lauf dem Fähnrich in den Abklärungsdienst folgen. Auf einem anderen Blatt stellt er eine Schwadron im Winter auf dem Vormarsch dar. Die Fliegerabwehr zeigt er am Boden beim Bereitstellen einer Messerschmitt oder Heinkel (in den 30er Jahren in Deutschland beschafft und mit Funkantennen ausgestattet) und in der Luft, als Jagdpatrouille, die in spektakulärem Steilflug aus den Wolken hervorbricht. Die Panzer stehen auf dem Übungsgelände. Dass der Wehrdienst anstrengend sein kann, kommt auf einem Blatt zum Ausdruck, wo vier Soldaten mangels Fahrzeugen die 1937/38 in die Schweiz eingeführte Infanterie-Kanone auf grossen Vollgummirädern von Hand ziehen. Oder da, wo Hugentobler der Artillerie ins voralpine Gelände folgt und in einer Darstellung festhält, wie diese unter grossen Bäumen eine schwere Kanone installiert. Es ist Herbst: Die Soldaten tragen den «Kaputt».⁶¹⁵

Hugentobler malte mit spitzem Bleistift und harten hell/dunkel Kontrasten. Das eigentliche Geschehen setzte er ins Zentrum und malte es in fotorealistischer Manier gestochen scharf. An den

⁶¹³ Hafner 1942.

⁶¹⁴ Offizieller Text auf dem Beiblatt zur Kunstmappe.

⁶¹⁵ Schweizer Militärmantel zum Schutz gegen Regen.

Rändern bleibt das Gezeichnete manchmal allerdings skizzenhaft. Er hält das Typische fest, nicht das Individuelle: die Milizarmee beim Manöver, die Geschütze beim Stellungswechsel, die Soldaten beim Aufstellen der Gewehre oder in gut getarnter Stellung. Auch die Reinigung der Schusswaffen gehört zur täglichen Routine. Das Sujet greift der Künstler mehrmals auf und zeichnet die Soldaten vertieft in ihre Tätigkeit. Die patriotische Hingabe der Männer – aber auch die des Zeichners – wird wahrnehmbar.

Der Künstler komponierte seine Motive auf der Basis von Fotografien, die er mit einer Leica geschossen hatte. Die Leica war eine kleine kompakte Kamera, die sich überall mitnehmen liess. So entstanden detaillierte Momentaufnahmen. Aufgrund dieser Aufnahmen konnte der Künstler die technischen Vorrichtungen oft bis ins kleinste Detail ausführen. So zum Beispiel, wenn er einen im Gelände in Deckung liegenden Schützen darstellt, der durch das aufgestellte Visier blickt. Detailliert zeichnet Hugentobler die Mechanik eines Maschinengewehrs des Typs Maximov. Er zeichnet Wasserschlauch und Munitionsgurt, den Soldaten ausgestattet mit Gasmaske, Mitrailleure und Gabeltragriemen. Selbst das um den Helm herumgewickelte Gummiband, das der Tarnung dient, fehlt nicht.

Detailliert sind auch die Blätter, mit denen er auf die Aktivitäten der Genietruppen hinweist. Die Motorradfahrer stellt er auf Erkundungstour dar. Während der Offizier die Karte liest, hält sich der Fahrer in Deckung. Der abgedunkelte Scheinwerfer und der Bremshebel weisen die Maschine als eine Condor, ein Schweizer Fabrikat aus.⁶¹⁶ Hingegen zeichnet er den Radfahrer in rasanter Fahrt querfeldein, seinem Ziel entgegenjagend. Das Rad ist ein seit 1907 produziertes Schweizer Fabrikat, das zwar mit Klingel, doch wegen der Verdunkelung ohne Lampe ausgestattet war. Die Tasche im Mittelrahmen weist den Soldaten als Meldefahrer aus. Den Genietruppen ist Hugentobler auch in die Berge gefolgt. Um die im Gebirge stationierten Kommandos mit den relevanten Informationen zu versorgen, unterhielt die Armee ein eigenes Telefonnetz. Um dieses zu betreiben, bauten die Telegrafentruppen improvisierte Seilbahnen. Iwan E. Hugentobler beobachtete oberhalb Sarnen einen Offizier und einen Soldaten, die den Transport eines Telefonmastes überwachen.

Auf einem anderen Blatt hat Iwan E. Hugentobler einen Sanitäter mit Hund, und auf einem nächsten einen Trompetenspieler festgehalten. Als einer der wenigen trägt dieser auf der Schulter eine lesbare 70, was ihn als Zürcher Soldaten ausweist. Individuelle Kennzeichen stehen nicht im Vordergrund. Ausnahmen sind die Darstellung eines Infanteristen bei der Verteidigung sowie das Selbstporträt des Künstlers, der sich als Wachtmeister der Guiden (gelber Streifen am Kragen und Metallknöpfe) präsentiert. In der Regel sind die Personen jedoch anonym, so auch die Soldaten, die er bei der Rast und mit geöffnetem Brotsack zeichnet.

Während die militärischen Sujets gelegentlich in der Darstellung der technischen Details erstarren, so wirken die Bilder der Kavallerie lebendig und beseelt. Pferdedarstellungen sind die grosse Passion des Künstlers. Als Iwan E. Hugentobler den Auftrag von der Regierung bekam, war er ein berühmter Pferdemaier.⁶¹⁷ Der Sohn eines St. Galler Huf- und Wagenschmiedes⁶¹⁸ war ein leidenschaftlicher

⁶¹⁶ Mein Dank geht an Anton E. Melliger, ehem. Chef Amt für Militär und Zivilschutz, Zürich, der mich bei der Identifikation zahlreicher Details unterstützte.

⁶¹⁷ Der Regierungsrat erwarb zuvor bereits das Ölgemälde *Schwere Pferde* (um 1934, Ankauf 1935, Inv. Nr. 172). Es zeigt zwei kräftige Kaltblüter mit geflochtener Mähne, heraufgebundenem Schweif und Köttenbehaarung. Kaltblüter dieser Art wurden oft anlässlich von Festen zum Ziehen von Kutschen eingespannt, wie zum Beispiel dem 9-Spänner der Brauerei Hurlimann.

⁶¹⁸ Zur Biografie: vgl. Staub 1960.

Reiter. Sowohl die Rekrutenschule als auch den Aktivdienst absolvierte er bei der Kavallerie. Die Stelle als Designer in einer St. Galler Stickereifirma und sein Ruf als Lehrer für Ornamentik, Stillehre, Malen und Komposition an die Gewerbeschule St. Gallen (1915–1920) waren willkommene Einnahmequellen. Er gab die Posten jedoch auf, als er 1920 nach Zürich zog, um sich ganz der Pferdemalerei zu widmen und sie zu seinem Beruf zu machen. Autodidaktisch eignete er sich die Aspekte der Pferdemalerei an, indem er nach Paris reiste und im Louvre die grossen Vorbilder Géricault und Delacroix studierte. Er wurde Privatschüler des arrivierten Zürcher Tiermalers Gustav Adolf Thomann (1874–1961)⁶¹⁹ und liess sich im Zürcher Tierspital in die Anatomie und die Bewegungsabläufe der Pferde einführen. Hugentobler vertiefte sich ins Studium von Uniformen, besuchte die staatlichen Gestüte in Deutschland, Österreich und Ungarn. Zwischen den Kriegen (1936) reiste er durch den Balkan und nach Ägypten. Er war regelmässig auf nationalen und internationalen Rennplätzen anzutreffen. 1912 erschien erstmals eine Anerkennungskarte im «Schweizer Kavallerist», 1922 das erste Tierbild. Der Stadtzürcher, Zünfter zur Schmiden und Mitglied des Sektionsvorstandes der GSMBA war auch in militärischen Kreisen gut vernetzt, und so kam es zeit seines Lebens zu vielen privaten und öffentlichen Aufträgen. In den verschiedenen Zeitschriften erschienen regelmässig Reproduktionen seiner Pferdedarstellungen und Porträts, die er auf Rennplätzen und in den Gestüten oder von der Spanischen Hofreitschule realisierte. Er illustrierte Texte und entwarf Plakate, Diplome, Wehrkalender, Soldatenbriefmarken oder Grusskarten für Pro Juventute. Die Leidenschaft für das Pferd ist auch in den differenzierten Darstellungen der Kavallerie erkennbar. So zeichnet er die Pferde des Trainsoldaten ergeben und abwartend, während das Pferd des Divisionärs mit glänzendem Fell und gespitzten Ohren in elegantem Schritt vorbeiträt.

Auf keiner der Zeichnungen sind spektakuläre Kriegsaktionen dargestellt. Keine Schiessereien, einschlagende Granaten oder Schlachtfelder. Es war dem Künstler auch nicht erlaubt, Befestigungsanlagen darzustellen. Ein Betonbunker in Tarnbemalung und mit Schiessscharten versehen aus den 1930er Jahren bildet die Ausnahme. In den realistischen Darstellungen scheint die Zeit stillzustehen. Da die Schweiz kein aktiver Kriegsschauplatz war, zeigt sich in den Darstellungen mehrheitlich das Bild des «Drôle de Guerre». Iwan E. Hugentobler war ein konventioneller Maler, der sich auf das Gesehene und auf seine Beobachtungen verliess. Vielleicht ist ihm gerade deshalb eine glaubwürdige Dokumentation des Schweizer Milizheers im Aktivdienst während des Zweiten Weltkriegs gelungen.

Hugentoblers Darstellungen bilden einen Kontrast: Sie widersprechen den Bildern Ferdinand Hodlers, der seine Helden kraftvoll und draufgängerisch darstellte. Oder den kraftvollen Naturburschen, wie sie im Verlaufe der 1930er Jahre in der Skulptur (z.B. *Wehrwille* von Hans Baltensberger) oder auf manchen Wandmalereien zum Ausdruck gebracht wurden und wie sie die Haltung der geistigen Landesverteidigung hervorbrachte. Gegenüber einer Stimmung des Aufbruchs und der Entschlossenheit zu Beginn des Krieges ist Ernüchterung eingetreten: Das reale Leben des Soldaten im Dienst ist wenig attraktiv und wenig heldenhaft. Es bedeutet harte Arbeit und grosse Entbehrungen. Die Detailtreue und die fotografische Genauigkeit des Malers unterstreichen diese Aspekte.

⁶¹⁹ Gustav Adolf Thomann war ein anerkannter Tiermaler. Der Kanton besitzt mehrere Ölgemälde mit ländlichen Szenen: *Ried am Lauerzersee* (o.J., Ankauf 1934, Inv. Nr. 3); ein Gemälde mit am Ufer des Sees weidenden Schafen *Am Bodensee* (o.J., 1938, Inv. Nr. 361) sowie *Ausblick auf Garten* (o.J., Ankauf 1945, Inv. Nr. 759).

Publikation der Werke

Der Regierungsrat war mit den Ergebnissen der Auftragsarbeiten zufrieden und beschloss, eine Geschenkmappe herzustellen. In Zeiten der Papierknappheit hatte er sich vorsorglich 1941 bereits 6080 Blatt echtes Japanpapier reservieren lassen. Für die Publikation der Grafikmappe wurde eine Auswahl von 24 Bildern der verschiedenen Künstler ausgewählt. Die Mappe wurde von der Graphischen Kunstanstalt J.C. Müller an der Seefeldstrasse 111, Zürich 8 gedruckt.⁶²⁰ Die zwölf Zeichnungen, die der Spezialist für Baumdarstellungen, Karl Moos, realisiert hatte, fanden Eingang in eine separate grafische Mappe mit Texten und Gedichten zum Wald und seinen Bäumen. Die Publikation wurde den Mitgliedern des Kantonsrates und den Präsidenten der politischen Gemeinden als Geschenk übergeben.⁶²¹ 1952 wurden Exemplare der produzierten Kunstmappen an die Mittelschulen verteilt, wo diese als «Wandschmuck» aufgehängt wurden. Insbesondere die Mappen *Flüsse und Seen* sowie die *Zürcher Landschaften* fanden ein grosses Echo.⁶²²

Ausstellung im Kunsthaus⁶²³

Wegen der drohenden Kriegsgefahr hatte das Kunsthaus seine eigene Sammlung mehrmals in Sicherheit gebracht. Bereits 1940 hatte man nach dem Zusammenbruch von Frankreich und Italien die eigenen Werke kugelsicher eingebunkert. 1942 wurde diese Massnahme erneut erforderlich. Was tun mit den leeren Wänden? Der Konservator und Direktor des Kunsthauses Wilhelm Wartmann war erfreut, als die öffentlichen Verwaltungen des Kantons, der Städte Zürich und Winterthur den Vorschlag unterbreiteten, dem Publikum Werke aus dem öffentlichen Kunstbesitz zu präsentieren. Dies kam einer Win-Win-Situation gleich. Da die Kosten von den Behörden getragen wurden, konnte das Kunsthaus mit geringem finanziellem Aufwand eine Ausstellung realisieren und die Mitarbeitenden sinnvoll beschäftigen. Umgekehrt konnte die Obrigkeit einen Teil ihrer Sammlungen öffentlich machen.⁶²⁴ So wurde vom 1. bis 30. August 1942 anlässlich dieser Ausstellung ein Grossteil der Auftragsarbeiten im Kunsthaus präsentiert. Mit der Präsentation der «... Zeichnungen in Stift und Pinsel nach landschaftlichen Themen, in denen, wie bei den schweizerischen Kleinmeistern vom 18. und frühen 19. Jahrhundert, der Einklang von künstlerischer Durchdringung und klarer topographischer Schaulbarkeit des «Motivs» das Ziel ist»,⁶²⁵ so Wartmann in der Eröffnungsrede, konnte man einmal mehr im Sinne der geistigen Landesverteidigung an den Durchhaltewillen der Bevölkerung appellieren und zugleich auch zeigen, dass im Kanton zahlreiche gut ausgebildete Künstlerinnen und Künstler arbeiteten. Der Regierungsrat war stolz auf seine Sammlung. Er hatte zuvor die Werke der kantonseigenen Kunstsammlung in einem «Verzeichnis der Gemälde, Plastiken und Wappenscheiben des Kantons Zürich» aufgelistet und kam auf 552 Bilder und 37 Plastiken.⁶²⁶

⁶²⁰ Vgl. RRB 3010 vom 12. November 1942.

⁶²¹ Vgl. RRB 2016 vom 30. Juli 1942.

⁶²² Vgl. RRB 2350 vom 11. September 1952.

⁶²³ Die Ausstellung mit dem Titel «Werke aus öffentlichem Kunstbesitz» war vom 1. bis 30. August 1942 im Kunsthaus Zürich zu sehen.

⁶²⁴ Vgl. RRB 3010 vom 12. November 1942. Sowie Wartmann 1942, S. 3.

⁶²⁵ Wartmann 1942, S. 4.

⁶²⁶ Vgl. Wartmann 1942: Gezeigt wurden Werke aus den Sammlungen des Kantons Zürich, der Stadt Zürich sowie der Stadt Winterthur. Die Gemäldesammlung der Stadt Zürich war umfangreicher. Das Inventar wies 1834 Werke aus. Siehe ebenso den Text der Kantonalen Baudirektion ebenda, S. 11ff.

Auf- und Ausbau der grafischen Sammlung

Auffallend ist, dass der Regierungsrat anlässlich seines Auftrages an die Künstler, die heimatliche Landschaft zu zeichnen, keinen Auftrag erteilte, die Städte Zürich und Winterthur zu dokumentieren. Tatsächlich hatte der Regierungsrat bereits früher Editionen mit Darstellungen der beiden Städte aus Ausstellungen erworben.

Otto Baumberger

1937 hatte der Regierungsrat eine Mappe mit acht Lithografien von Otto Baumberger gekauft.⁶²⁷ Baumberger hatte Zürich umwandert und die Stadt sozusagen von einer virtuellen Stadtmauer aus gezeichnet.⁶²⁸ Der erhöhte Standort erlaubte eine Panoramasicht. Dabei hielt er an der klassischen Einteilung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund fest. Dies erlaubte ihm, zusätzlich zu zeigen, was an der Peripherie der Stadt geschieht.



Otto Baumberger: *Zürich von Altstetten aus*, 1937, Lithografie, 31,5 x 44 cm, Inv. Nr. 10587, © 2018, ProLitteris, Zürich.

Charakteristisch für den Blick von Wipkingen aus ist das dicht bebaute Industriegebiet entlang der Limmat, wo Fabrikgebäude an Fabrikgebäude steht. Den Hochkaminen entsteigen schwarze Rauchfahnen. Auf einer anderen Darstellung ist die Luft über der Stadt etwas sauberer. Auf diesem Blatt wird der Blick auf den Viadukt sowie auf den Dreiklang der Kirchtürme – Grossmünster, Fraumünster und St. Peter – gelenkt. Im Hintergrund ragen die Alpen in den Himmel. Im Vordergrund versperren mächtige Panzersperren den Zugang zur Stadt. Auf der Darstellung von Schlieren ist das Gaswerk mit Gasometer zu sehen. Der Blick von Höngg zeigt eine zwischen Bäumen mäandernde Limmat. Altstetten ist noch sehr ländlich. Die Staffage im Vordergrund mit dem Pferdegespann, das

⁶²⁷ *Mappe mit 8 Lithografien zum Thema Zürich* (Inv. Nrn. 10584–10591).

⁶²⁸ Vgl. RRB 3471 vom 30. Dezember 1937.

die gefällten Holzstämme schleppt und das der Künstler detailreich darstellt, schien ihm wichtiger als der Blick auf den dörflichen Teil der Stadt. Qualmende Kamine fehlen aber auch auf diesen Zeichnungen nicht. Der Blick von Fluntern aus zeigt zunächst die Wohnhäuser am unteren Zürichberg. Danach schweift der Blick in Richtung Stadtzentrum, wo selbst aus der Ferne die für Zürich charakteristischen Kirchtürme nicht fehlen. Auf dem See fährt ein Dampfschiff. Im Hintergrund der Uetliberg. Auf keiner Zeichnung scheint die Sonne. Stets dräuen schwere Wolken über Zürich. Wer in Baumbergers Zeichnungen etwas von der drückenden Stimmung der Zeit erfahren möchte, kommt voll auf seine Rechnung.

Edmund Walter Kässner

Dies ist auch der Fall in der Winterthurer Mappe aus dem Jahr 1940 von Edmund Walter Kässner (1903–1979).⁶²⁹ Die Regierung hatte sie im Rahmen ihrer Unterstützungsprogramme im Kunstverein Winterthur angekauft.



Edmund Walter Kässner: *Blick auf das Stadthaus* (aus der Winterthurer Mappe), um 1940, Lithografie, 23 x 18 cm, Inv. Nr. 10955f.

Das erste Blatt zeigt Winterthur aus der Ferne: Zu sehen ist Winterthur als Industriestadt. Rauchende Kamine prägen die Stadt mehr als die Kirchtürme. Obwohl Winterthur eine grüne Stadt ist, drückt die schlechte Luft auf die Atmosphäre. Auf zehn weiteren detaillierten Darstellungen hält der Künstler eine Serie von Objekten fest, die für Winterthur typisch sind, wie die Stadtkirche, die imposante Eingangssituation von Sempers Stadthaus und die ebenso mächtige Tempelfassade des von Rittmeyer & Furrer 1915 im Auftrag der Stadt und des Winterthurer Kunstvereins gebaute Kunst- und Naturkundemuseums. Ihn fesselte aber auch der Blick in die Gassen der Altstadt. Er zeigt die engen Verhältnisse der Häuser mit den verwinkelten Anbauten, die zur Erweiterung des Wohnraumes gebaut wurden, oder den Nebengebäuden mit den darüberliegenden Dachterrassen, wo die Wäsche getrocknet wird. Ein Brunnen mit sprudelndem Wasser diente der Wasserversorgung. Die Moderne fängt Kässner ein mit dem in der Achse der Stadthausstrasse von 1929 bis 1931 errichteten Eingangsturm der Winterthur Versicherung von Lebrecht Völki (1879–1937)⁶³⁰ oder der Frauenfigur von Hermann Haller im neu errichteten Stadtpark. Mit einer Guckkastenoptik, bei der die Ecken abgerundet sind, mit speziellen Lichteffekten und mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten schafft der Künstler atmosphärische Wirkung.

⁶²⁹ *Mappe mit 12 Zeichnungen zum Thema Winterthur* (Inv. Nrn. 10599a–l).

⁶³⁰ Vgl. Völki o.J.

Charlotte Frankl

Aus der Ausstellung des IV. Armeekorps in Wädenswil kaufte der Regierungsrat zweimal dieselbe Mappe *Alt Zürich anno 1930* mit je acht Blättern.⁶³¹ Sie zeigen Ansichten des alten Zürich, die die Künstlerin Charlotte Frankl (1881–1969) gezeichnet hatte. Über die Künstlerin wissen wir heute nicht mehr viel. Nur dass sie eine gewisse Zeit an der Rämistrasse 26 gewohnt haben muss, denn so hatte sie es auf der Rückseite eines Bildes notiert, auf dem sie 1940 das Sujet eines Fischerhauses am Zürichsee in französischem Malstil malte.⁶³² Die Künstlerin muss Not gelitten haben, denn der Regierungsrat kaufte im Rahmen seines Unterstützungsprogramms Anfang der 1940er Jahre noch weitere Gemälde und Lithografien von der Künstlerin. Auch die Zürcher Mappen kaufte er im Rahmen der Unterstützungsaktionen. Nach 1943 war die Künstlerin vom Radar verschwunden, dies obwohl sie eine begabte Malerin und Zeichnerin war, mit einem subtilen Gefühl für Farben und Naturimpressionen.⁶³³ Zudem hatte sie ein waches Interesse am Zeitgeschehen. Frankl hatte auf dem Titelblatt der Mappe aufgeschrieben, dass sie ganz bestimmte Motive ausgewählt und konkret fokussiert habe auf «alte Partien Zürichs, die bestimmt waren, infolge des zunehmenden Verkehrs umgestaltet zu werden».⁶³⁴ Sie vermerkte die Orte, die sie ausgesucht hatte: Fraumünsterkreuzgang, Limmatquai, Eingang ins Niederdorf, Fisch- und Geflügelmarkt, Bahnhof, sog. Hundscheri, Kreuzplatz, Hegibach.⁶³⁵



Charlotte Frankl: *Limmatquai mit alter Metzgerhalle* (aus der Mappe: *Alt Zürich anno 1930*), Lithografie, 22,5 x 30 cm, Inv. Nr. 10617b.

⁶³¹ *Mappe mit 8 Zeichnungen: Zürich anno 1930* (o.J., Ankauf 1041, Inv. Nrn. 10617a–h) und (Inv. Nrn. 10618a–h).

⁶³² Siehe Anmerkung auf der Rückseite des Gemäldes *Fischerhaus am Zürichsee* (o.J., Ankauf 1940, Inv. Nr. 486).

⁶³³ Der Regierung war sie dankbar für die Ankäufe, denn sie schenkte dem Kanton 1943 das Ölgemälde auf Leinwand, 40 x 50 cm, *Partie aus Hurten mit Etzel* (o.J., Inv. Nr. 2478).

Caroline Kesser zählt Frankls klassische Peintures, die sich in der Kunstsammlung der Stadt Zürich befinden, zu den Trouvaillen unter den Nachlässen. Vgl. Kesser 2016.

⁶³⁴ Vgl. Titelblatt zu Mappe mit 8 Blättern *Alt Zürich anno 1930*, von Charlotte Frankl.

⁶³⁵ Vgl. Titelblatt zu Mappe mit 8 Blättern *Alt Zürich anno 1930*, von Charlotte Frankl 1881–1969.

Diese Orte wurden seither tatsächlich mehrmals umgestaltet, umso wertvoller sind Franks Ansichten, die einen Eindruck vermitteln, wie die Orte in den 1930er Jahren aussahen: So stand im Fraumünsterhof ein Brunnen mit Statue und Trinkbecken. Dieser schien besonders filigran im Vergleich zu den in Nahaufnahme dargestellten Säulen des gotischen Spitzbogengewölbes des Kreuzganges. Am Limmatquai stand die alte, im maurischen Stil gebaute Metzgerhalle. Diese stand direkt neben dem Rathaus. Es war die dritte Halle in Zürich, in der sowohl Vieh geschlachtet wie Fleisch verkauft wurde. In der mittelalterlichen Stadt hatte die Metzgerhalle zusammen mit den Mühlen und dem Rathaus, in dem früher auch der Brotverkauf stattfand, eine zentrale Bedeutung im Zusammenhang mit der Lebensmittelversorgung der Stadt. Alle diese Gebäude wurden innerhalb der Stadtmauern gebaut, um so die Ernährung der Bevölkerung auch während Kriegs- und Belagerungszeiten sicherzustellen. Im Zuge der Limmatquaientwicklung wurde die Metzgerhalle 1968 zusammen mit der alten Mühle abgerissen. Heute befindet sich dort das Rathauscafé. Auch der Gemüse- und Geflügelmarkt ist nicht mehr zwischen Rathaus und Polizeiwache eingezwängt, sondern längst wieder an den Bürkliplatz disloziert, wo mehr Raum für die Marktstände zur Verfügung steht. Eine andere Ansicht zeigt den unverbauten Bahnhofplatz mit Blick auf das Denkmal des Bahn pioniers Alfred Escher und die reich gegliederte Hauptfassade des Bahnhofgebäudes⁶³⁶ mit ihren stilistischen Anleihen an die römische Thermen- und Triumphbogenarchitektur. Gerade erst eine Tramlinie ist verlegt. Autos sind keine zu sehen, indes sind viele Fussgänger unterwegs, die ihren Beschäftigungen nachgehen. Auf anderen Bildern sind Gassen und Plätze zu sehen, mit Wohnhäusern, die heute längst abgebrochen sind. An den verschiedenen Darstellungen zum Hegibach- und Kreuzplatz lässt sich verfolgen, wie die Bautypologie der Strassenrandbebauungen noch in den 1930er Jahren am Dörflichen und weniger am Grossstädtischen orientiert ist.⁶³⁷

Die Kunstmappe zur Landesausstellung

Der Regierungsrat unterstützte ferner verschiedene Herausgeber mit finanziellen Beiträgen. So zum Beispiel das «Grafische Kabinett», das 1939 anlässlich der Landesausstellung eine Mappe mit 27 Blättern publizierte. Für diese Mappe wurden Künstlerinnen und Künstler aus der ganzen Schweiz eingeladen, ein Blatt zu realisieren. Bei den engagierten Kunstschaaffenden handelte es sich um arrivierte Malerpersönlichkeiten, die gesamtschweizerisch eine hohe Reputation genossen. Die meisten von ihnen hatten auch einen Auftrag, Wandbilder in den Pavillons der Landesausstellung zu malen. Zu diesen zählten Maurice Barraud,⁶³⁸ Eduard Bick, Henri Bischoff, Alexandre Blanchet, Wilhelm Gimmi, Karl Hosch, Karl Hügin, Ernst Morgenthaler, Aldo Patocchi, Fritz Pauli, Gregor Rabinovitch, Ernst G. Rüegg, Eduard Stiefel, Niklaus Stoecklin, Victor Surbek, Karl Walser und Eugen Georg Zeller. Mancher von ihnen steuerte zwei Blätter bei. Auf sie wird der Regierungsrat auch

⁶³⁶ Der Bahnhof wurde von Erwin Wanner, dem Hausarchitekten von Alfred Escher gebaut, der auch die Kreditanstalt, heute Credit Suisse, am Paradeplatz baute.

⁶³⁷ Der Regierungsrat kaufte 1930 noch von einem anderen Künstler Ansichten von Zürich. So etwa die undatierte Serie postkartengrosser Radierungen von Willy Scholz (1899–1965). Der deutsche Künstler reiste durch ganz Europa und rückte auf seinen Bildern vor allem Zürcher Sehenswürdigkeiten in den Fokus. In Zürich wählte er: *Ansicht der Schipfe mit Gemüsebrücke* (Inv. Nr. 1324); *Untere Schipfe* (Inv. Nr. 1335); *Helmhaus und Wasserkirche* (Inv. Nr. 1326); *Helmhausbrücke von Norden* (Inv. Nr. 1334); *Sonnenquai* (Inv. Nr. 1330); *Rathausquai von Süden her* (Inv. Nr. 1332); *Rathaus von Westen her* (Inv. Nr. 1333); *Pfalzgasse* (Inv. Nr. 2440b). Scholz' Radierungen sind interessante Zeitzeugen dieser Zürcher Örtlichkeiten mit ihren prägenden Baudenkmalern. Informationen zum Künstler: vgl. Scholz o.J.

⁶³⁸ Maurice Barraud malte die Fassade des Textilpavillons an der Landesausstellung. 1929 hatte er bereits die Wandmalerei in der Bahnhofhalle Luzern ausgeführt. Ferner die Figur des Niklaus von Flüe im Vorraum des Bundesarchivs in Schwyz.

später ein Auge halten und Werke von ihnen ankaufen, wenn er dies nicht schon früher getan hat. Einige dieser Kunstmappen wurden unter anderen den Mitgliedern des Organisationskomitees der Landesausstellung sowie ihrem Direktor und Vizedirektor als Geschenk überreicht.⁶³⁹

Gregor Rabinovitch

Als sich die Gelegenheit ergab, Grafikblätter mit Porträts wichtiger Zeitgenossen zu erwerben, griff der Regierungsrat zu. Dies war etwa der Fall 1935 anlässlich der Jubiläumsausstellung zum 25-jährigen Bestehen des Kunsthauses und der GSMBA, die im selben Jahr ihr 70. Jubiläum feierte. In dieser Ausstellung zeigte Gregor Rabinovitch (1884–1958) Blätter mit Porträts bekannter Zeitgenossen aus Wirtschaft, Kultur und Politik.⁶⁴⁰ Unter anderen hatte er den Malerfreund Ernst Morgenthaler, den Geschäftsmann und Kunstfreund Hans Jelmoli, der auch eine Galerie betrieb, um die Künstler zu unterstützen, ferner den Schriftsteller, Dichter und Nobelpreisträger Carl Spitteler sowie Jakob Bühler, Redaktor der Zeitschrift «Schwizerhüsli» – des Organs der «Neuen Helvetischen Gesellschaft» – oder den Schweizer Luftpionier Walter Mittelholzer⁶⁴¹ dargestellt. Auch sein Selbstporträt fehlt nicht.⁶⁴²

Emil Burki

In der Dezemberausstellung im Helmhaus kaufte der Regierungsrat 1943 eine Mappe mit 25 Holzschnitten zum Thema *Krieg und Frieden* des Künstlers und Xylon-Mitbegründers Emil Burki (1894–1952).⁶⁴³ Burki bezeichnete sich als Gebrauchsgrafiker und war in dieser Funktion 1922 bis 1932 Mitarbeiter des «Nebelspalters». In diesem Amt schärfte er seine Wahrnehmung und entwickelte ein Gefühl für Ethik und Gerechtigkeit. Seine Kriegsmotive sind denn auch sozialkritisch gefärbt. Die in Schwarzweiss gehaltenen Holzschnitte thematisieren vor allem die Grausamkeiten und Perversionen des Krieges. Zu den Themen zählen Motive wie Unersättlichkeit, Kapitulation oder die Rückweisung von Flüchtlingen. Der Illustrator und grosse Erneuerer aus dem Tessin Aldo Patocchi (1907–1968) hielt in expressiven Holzschnitten das Schicksal von Emigranten fest (*Gli emigranti*, o.J., Ankauf 1937, Inv. Nr. 1400_92; *Gli evacuati*, o.J., Ankauf 1937, Inv. Nr. 10628), die der Regierungsrat ebenfalls erwarb. Später sollten weitere Blätter von Patocchi angekauft werden. Im Zusammenhang mit Kriegsdarstellungen gab es kritische Paraphrasen zur selben Thematik von Fritz Gilsli (1878–1961).⁶⁴⁴

Robert Wehrlin

Robert Wehrlin (1903–1964) lebte während des Krieges in einem Vorort von Paris. Dort gestaltete er eine Mappe über die Kriegseignisse in Frankreich, die er in einer Ausstellung der Künstlergruppe Winterthur im Wintermuseum zeigte. Der Regierungsrat erwarb eine Serie dieser Blätter, die den ganzen Horror des Krieges wie *Le bombardement de nuit* (o.J., Ankauf 1943, Inv. Nr. 10761) oder *L'invasion* (o.J., Ankauf 1943, Inv. Nr. 10758) vor Augen führen. In unmittelbarer Nachbarschaft seines Wohnorts führte eine Freundin ein Kinderheim, das sogenannte «Château des Enfants

⁶³⁹ Vgl. RRB 2283 vom 14. November 1940.

⁶⁴⁰ Vgl. RRB 2866 vom 3. Oktober 1935.

⁶⁴¹ Mittelholzer war auch Direktor und Chefpilot der Ad Astra Aero, aus der später die Swissair entstand.

⁶⁴² *Mappe mit 12 Radierungen berühmter Zürcher Zeitgenossen* (o.J., Ankauf 1935, Inv. Nrn. 10571–10582).

⁶⁴³ RRB 3380 vom 23. Dezember 1943: Mappe mit 24 Blättern zum Thema *Krieg und Frieden* (1943, Ankauf 1943, Inv. Nrn. 1400_489a–y).

⁶⁴⁴ Beispiele sind: *Patrouille* (o.J., Ankauf 1941, Inv. Nr. 10621); *Krieg* (o.J., Ankauf 1941, Inv. Nr. 10622); *Der Stratege* (o.J., Ankauf 1941, Inv. Nr. 10623).

heureux». Dort verbrachte Wehrlin viele Stunden, um ans Herz rührende Porträts der Waisenkinder in expressivem Duktus zu zeichnen. Eine grosse Zahl dieser Blätter wurde 1951 für die Sammlung erworben.

Die Thematik des Leidens oder der Zerstörung ist eher selten in der Kunstsammlung. Zwar wurden Grafikblätter führender Expressionisten wie Ignaz Epper (1892–1969), Fritz Pauli (1891–1968) und Hermann Huber (1888–1967) erworben, doch sie zeigen den Menschen in seiner Unversehrtheit.

Auftragswerke zum Flughafenneubau

Der Regierungsrat hat die Dokumentation wichtiger Zürcher Landschaften und Kulturgüter in Form von Mappenwerken auch nach dem Zweiten Weltkrieg weitergeführt, wenn auch nicht mehr mit derselben Intensität wie während der Dauer des Krieges.

Der Entstehung des Flughafens in Kloten schenkte er jedoch besondere Aufmerksamkeit. Der Bau des Flughafens hatte für die gesamte Bevölkerung symbolischen Charakter. Nicht nur handelte es sich um das damals grösste je im Kanton Zürich getätigte Bauvorhaben. Sondern der Flughafenbau signalisierte das Ende der kriegsbedingten Isolation. Die Anbindung an das internationale Streckennetz wurde zum Symbol für wirtschaftlichen Aufschwung, für Weltoffenheit und für den Aufbruch in die Zukunft. Man wollte die Schrecken des Krieges vergessen.

Die Geschichte des Flughafens Zürich beginnt eigentlich in Dübendorf, wo der erste Zürcher Flughafen betrieben wurde. Flugbegeisterte Bauern⁶⁴⁵ hatten um 1910 dem Riedland in Fronarbeit ein Flugfeld abgerungen.⁶⁴⁶ Dieses entwickelte sich bald zum wichtigsten Flugplatz der Schweiz. Bis 1948 funktionierten Militär- und Zivilluftfahrt nebeneinander.⁶⁴⁷ Mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs kündigte der Bund 1939 dem Kanton Zürich die gemeinsame Nutzung des Flughafens Dübendorf. Der Kanton Zürich hielt für den Bau eines neuen, interkontinentalen Flughafens nach einem geeigneten Gelände Ausschau. Eine vom Regierungsrat beauftragte Studie zeigte, dass das Dreieck Kloten, Rümlang und Oberglatt der geeignete Standort war. Das Gelände war vom Bund als Artillerie-Waffenplatz genutzt worden. Deshalb war das Gebiet unverbaut, nur von Bauerndörfern umgeben und wenig besiedelt. Es bot genügend Raum für den Bau von Pisten, Rollfeldern, Flugsteig, von Büro- und Frachtgebäuden, von Hangars und Werften. Nachdem die Verhandlungen positiv

⁶⁴⁵ Sicher auch beflügelt durch den am 25. Juli 1909 ersten gelungenen Flug Blériots über den Kanal von Calais nach Dover. Erstmals gelang es einem Menschen, die 32 km lange Strecke mit einem Flugapparat zurückzulegen. Der Event bedeutete einen Fortschritt in der Aviatik und wurde von Fachwelt und Publikum frenetisch gefeiert.

⁶⁴⁶ Zu der Flugbegeisterung haben noch zwei weitere damals aktuelle Ereignisse beigetragen: Am 1. Juli 1908 schwebte Graf Zeppelins lenkbares Luftschiff über Zürich. Es war dies der erste grosse Ausflug mit dem Luftschiff nach Zürich. Die Flugreise führte von Manzell über Mammern, Stein am Rhein, Schaffhausen nach Luzern und über Zürich, Frauenfeld und Romanshorn zurück zum Abflugort. Der Zeppelin war um ca. 14.00 Uhr über Zürich und traf um ca. 21 Uhr wieder in Manzell ein, wo er wieder landete. Siehe auch die Fotografie von Joh. Meiner, Zürich, in: *Die Schweiz*, Zürich, 1908, S. 335. Ferner die Diskussion um die Überlegenheit in der Luft. 1910 findet der Wettflug über den Ärmelkanal tatsächlich statt, der die Überlegenheit der Engländer in der Luft beweisen soll. Dieser Wettbewerb wird 1965 vom britischen Regisseur Ron Annakin unter dem Titel *Die tollkühnen Männer in ihren fliegenden Kisten* verfilmt und zu einem grossen Erfolg in den Kinos.

⁶⁴⁷ Allgemein zum Flughafen Zürich: vgl. Bauer/Loosli/Wagenbach 2008, S. 20 sowie W.D. 1948, S. 273–278. Ferner bedanke ich mich bei Markus Kramer, langjährigem Pilot und Fluglehrer der Swissair AG, für die ausführlichen Informationen zum Flugbetrieb.

verlaufen waren, trat der Bund das Gelände 1945 dem Kanton Zürich ab.⁶⁴⁸ Ein knappes Jahr später bewilligten auch die Zürcher Stimmbürger mit grossem Mehr den Kredit für den Flughafenbau.⁶⁴⁹ Noch im selben Jahr, am 1. August 1946, erfolgte der Spatenstich. Knapp zwei Jahre später, am 14. Juni 1948, landete die erste Propellermaschine⁶⁵⁰ auf der neu erbauten Westpiste.⁶⁵¹ Die alten, vom Militär errichteten Holzbaracken wurden als Büros und zur Passagierabfertigung benützt. 1953 waren die Flughafengebäude fertiggebaut und wurden mit einem grossen Volksfest eingeweiht.⁶⁵²

Es war offensichtlich, dass sich die Gegend um den Flughafen stark verändern würde. Auf Antrag der Erziehungsdirektion und der Direktion der öffentlichen Bauten beauftragte der Regierungsrat 1949 mehrere Künstler, die Gegend und den Bau des Flughafens aus individueller Sicht und aus verschiedenen Perspektiven künstlerisch festzuhalten.⁶⁵³ Heinrich Müller, Albert Pfister, Willy Suter und Max Rudolf Geiser erhielten je einen Auftrag für ein Ölbild. Otto Baumberger, Fritz Deringer und Eugen Georg Zeller sollten den Flughafenbau zeichnerisch darstellen. Max Hegetschweiler sollte die Atmosphäre in Aquarelltechnik malen.

Der Regierungsrat war bereit, pro Gemälde Fr. 1500.– zu bezahlen. Für eine Zeichnung oder ein Aquarell budgetierte er Fr. 250.–. Maximal sollten es zehn Zeichnungen beziehungsweise Aquarelle pro Künstler sein. Insgesamt budgetierte der Regierungsrat einen Betrag von Fr. 16'000.–, den er dem Konto zur Förderung der bildenden Künste belastete.

Eugen Georg Zeller

Eugen Georg Zeller (1889–1974) erhielt schon 1941 einen Auftrag vom Regierungsrat. 1949 wird er bei der Verteilung der Aufträge im Zusammenhang mit dem Bau des Flughafens Kloten erneut berücksichtigt. Es entsteht eine Zeichenserie von 22 Blättern.⁶⁵⁴

Um die Bestellung auszuführen, umwanderte der Künstler das Gebiet, das für den Bau des Flughafens vorgesehen war, und zeichnete das Gelände aus den verschiedensten Perspektiven. Die Gegend war wenig bebaut und kaum besiedelt. Die Strassen um Kloten und Rümlang waren schmale, ungepflasterte Feldwege, Kloten selbst ein beschauliches Dorf, inmitten von fruchtbaren Feldern und Wiesen. Der Kirchturm war weitherum sichtbar und als einziges Gebäude – zumindest aus der Perspektive des Künstlers – höher als die das Dorf säumenden Obstbäume. Auf mehreren Blättern hält der Künstler die Riedlandschaft mit der ortstypischen Vegetation fest. Er zeichnet die Schafsherde, die hinter dem vom Militär errichteten Barackendorf weidet.

⁶⁴⁸ Der Bundesbeschluss vom 22. Juni 1945: Der Nationalrat beschliesst mit 133 gegen 7 und der Ständerat mit 32 gegen 4 Stimmen, Zürich Kloten als interkontinentalen Flughafen der Schweiz zu bezeichnen.

⁶⁴⁹ Gemäss «Aero-Revue» genehmigten am 5. Mai 1946 die Zürcher Stimmberechtigten mit imposantem Mehr von 105'703 gegen 29'371 Stimmen einen Kredit von 34,9 Millionen für den Flugplatzbau. Der Kredit wurde durch weitere Beiträge der Städte Zürich, Winterthur und der Gemeinde Kloten und des Bundes auf 59,5 Millionen aufgerundet. Infolge Teuerung und Schwierigkeiten bei der Bebauung des Baugrundes wird der Flughafenbau um einiges teurer als geplant.

⁶⁵⁰ Es handelte sich um die Douglas DC 4, eine 4-motorige Propellermaschine, die damals die Flugstrecke Zürich-Kairo flog.

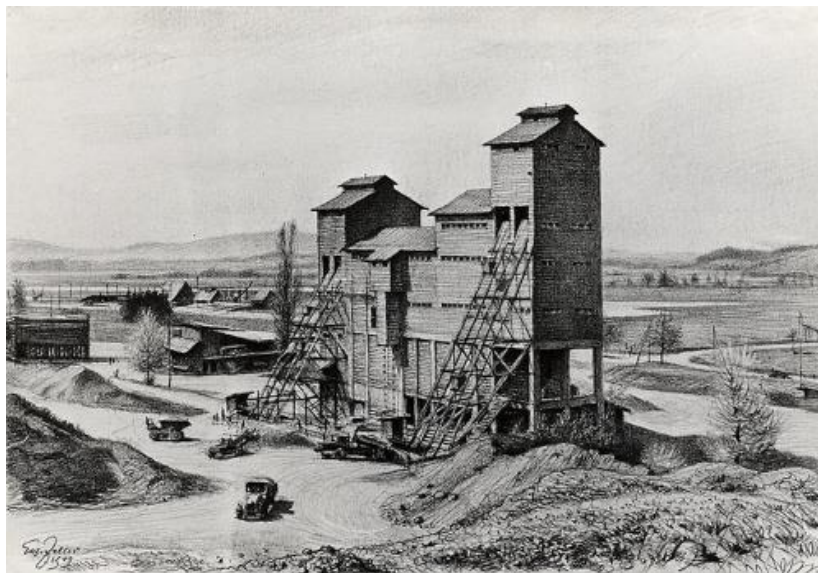
⁶⁵¹ In der ersten Etappe wurden zwei Pisten gebaut: die Westpiste sowie die 2600 Meter lange Blindlandepiste.

⁶⁵² Die Hochbauten wurden von einer Immobiliengesellschaft, der «Flugplatz-Genossenschaft-Zürich», die teils privat finanziert wird, gebaut. Die Hochbauten waren mit 18 Millionen separat budgetiert. Das Barackendorf blieb noch bis in die 1960er Jahre bestehen und wurde unter anderem zur Frachtabfertigung benützt.

⁶⁵³ Vgl. RRB 480 vom 24. Februar 1949.

⁶⁵⁴ Mappe mit 22 Blättern *Flughafen Kloten* (1949, Ankauf 1949, Inv. Nrn. 1449_1 bis 1449_22).

Da die Kiesgrube am Hohlberg das Material für die Gebäude und Pisten lieferte, wurde der Berg stufenweise abgetragen. Diese Arbeiten sind Zeller mehrere Darstellungen wert: Er zeichnet die markante Stufenformation des Steinbruchs, das Schotterwerk mit den Zufahrtswegen und die Masten der Elektroleitungen, die quer über die Felder führen. Auch der Betonfabrik mit Betonmischern und Kranen widmet er mehrere Ansichten. Zeller klettert aber auch auf die Anhöhe des Hohlbergs, um von hier aus einen Blick auf die Landschaft zu werfen. Aus der Distanz zeichnet er auch die Flugzeuge, die vor der Werft parken, und auf die Zaungäste am Rande einer Piste.



Eugen Georg Zeller: *Flughafen Kloten. Schotterwerk*, 1949, Bleistift auf Papier, 25 x 35 cm, Inv. Nr. 1449_3.

Obwohl Eugen Georg Zeller an der ETH Architektur studiert hatte, galt seine Liebe der Natur. In den meisten Blättern hält er sich in Distanz zu den Bauwerken und rückt stattdessen die Vegetation ins Blickfeld. Selbst wenn er Gebäude malt wie zum Beispiel die Zollbaracke, die er von Süd-Westen aus gesehen malt, lässt er sie hinter zwei monumental ins Bild gesetzten Bäumen nahezu verschwinden. Ebenso ist von der in die Ferne gerückten Werft knapp das Dach hinter den beiden Bäumen im Vordergrund sichtbar. Eugen Georg Zellers Kompositionen sind perspektivisch perfekt durchkomponiert und mit feinen und dicht gesetzten Strichen gezeichnet, so dass eine malerische Wirkung entsteht. In Zellers Zeichnungen manifestiert sich eine ausgeprägte Freude am Detail.

Fritz Deringer

Wie Zeller malt auch Fritz Deringer im Freien. Auch er umwandert das Flughafengelände Kloten und hält das Gebiet mit den voranschreitenden Veränderungen in malerisch lockerem Strich fest. Deringer bleibt meistens abseits und malt seine Sujets aus grossem Abstand. Seine Motive sind unspektakulär. Topografische Details, weidende Schafherden, gefällte Bäume, Dörfer und entstehende Flughafengebäude hält er stimmungsvoll und mit plastischer Genauigkeit fest.⁶⁵⁵

Otto Baumberger

Jeder Maler legte den Fokus anders. Während Zeller und Deringer ihr Augenmerk auf die Landschaft und die Natur legten, ist Otto Baumberger gerade an den technischen Neuerungen interessiert.

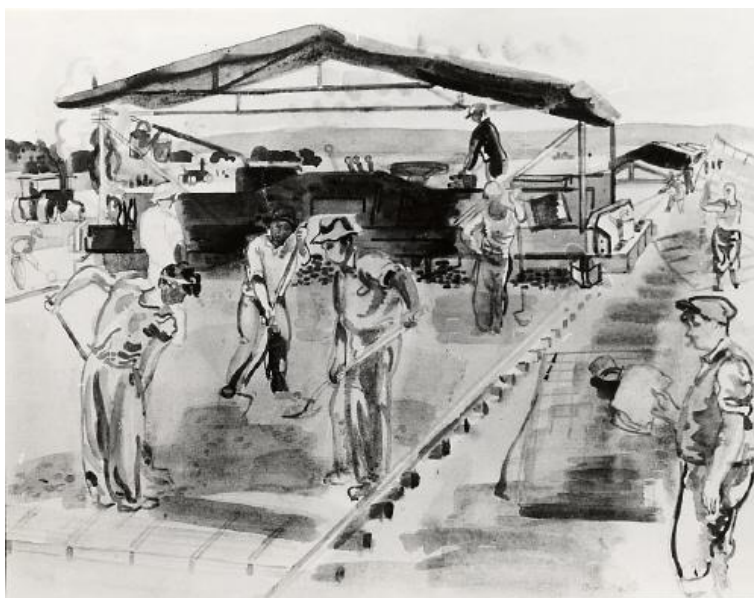
⁶⁵⁵ Mappe mit 15 Blättern *Flughafen Kloten* (1949, Ankauf 1949, Inv. Nrn. 1448a–p).

Anders als Zeller und Deringer, die aus der Distanz zeichnen, geht Baumberger näher heran.⁶⁵⁶ Er zeichnet Objekte und Gebäude bildfüllend. So zum Beispiel die alte Werft, die er in ihrer ganzen Ausdehnung zeichnet und so ihre Grösse sichtbar macht. Auch die Propellermaschine mit Tankwagen, die er beim Vorgang des Auftankens zeigt, zeichnet er bildfüllend. Die Zufahrtsstrecken, Rollbahnen und Landpisten hält er in knappen Abschnitten fest und stellt sie aus der Perspektive der landenden Piloten dar. Er zeichnet sie aus der Nahaussicht und mit Aufsicht. Durch diese Sichtweise gelingt es ihm, die Statik aufzubrechen und Dynamik zu suggerieren.

Um die Dimensionen der Grossbaustelle zu veranschaulichen, fokussiert Baumberger auf die zahlreichen Baumaschinen und Bagger, die im Einsatz sind. Die Baustelle verschlingt Unmengen an Kies. Dies bringt Baumberger zum Ausdruck, indem er gleich drei Bagger in Aktion zeigt. Während Zellers und Deringers Zeichnungen den Eindruck erwecken, Nostalgiker trauerten einer verschwindenden Zeit nach, ist dies bei Baumberger nicht der Fall. Aufbruchsstimmung ist auszumachen. Leiser Optimismus ist spürbar. Seine Zeichnungen vermitteln ein von neuem Pioniergeist getragenes Lebensgefühl.

Max Hegetschweiler

Als sich Max Hegetschweiler (1902–1995) auf den Weg machte, seinen Auftrag auszuführen, war der Flughafenbau schon weit fortgeschritten. Wie die anderen Künstler hatte sich auch Hegetschweiler die Freiheit genommen, diejenigen Sujets zu malen, die aus seiner Sicht interessant waren. Auch in den Darstellungen von Hegetschweiler ist die Natur präsent – aber mehr als künstlerisches Stilmittel, als Repoussoir. Hinter den blühenden Pflanzenzweigen, die den Blick ins Bild führen, erscheinen Szenen des Bauplatzes. Hegetschweiler, der während mehrerer Jahre (1949–1952) mit dem Aquarellkasten nach Kloten pilgerte, war von den Menschen und ihren Beschäftigungen gefesselt.



Max Hegetschweiler: *Flughafen Kloten. Beim Pisten betonieren*, um 1952, Aquarell auf Papier, 37 x 47 cm, Inv. Nr. 1450_8.

⁶⁵⁶ Mappe mit 15 Blättern *Flughafen Kloten* (1949, Ankauf 1949, Inv. Nrn. 1447_1 bis 1447_15).

In farbenfrohen und atmosphärisch dichten Aquarellen hält er die Bauarbeiter bei spektakulär wirkenden Arbeiten fest. Er dokumentiert die Rammarbeiten der hölzernen Pfähle des Pistenbaus und erinnert so daran, dass dort früher Sumpfgebiet war. Er zeigt uns die Baumaschinen, die beim Werftbau oder beim Betonieren und Walzen des Rollfeldes zum Einsatz kamen. Für die Zeitgenossen war die Grossbaustelle ein Spektakel. An Sonntagen zog der Flughafen viele Schaulustige an. So malte er die Zaungäste, die den Bauarbeiten zuschauten, oder die Sonntagsausflügler, die die Passagiere vor dem Abflug bestaunten.⁶⁵⁷

Von der Zeichnung zur Luftaufnahme

Die Flughafen-Bilder führen uns intakte Landstriche mit viel heiler Natur und spärlicher Besiedlung vor Augen. Noch versperren keine Flugpisten, Strassen, Brücken oder Hochhäuser die Sicht. Auf den Baustellen kam noch keine moderne Technologie zum Einsatz. Das Bauen war Handarbeit und mit grosser körperlicher Anstrengung verbunden. Es war die Zeit, als die Bauarbeiter aus dem Süden kamen und während des Sommers Schwerstarbeit leisteten.

Zeichnen ist ein langsames Medium. Es bedingt ein präzises Hinschauen und ein genaues Eingehen auf das Objekt der Darstellung. Alle beauftragten Künstler sind dieser Aufforderung mit viel Passion nachgekommen und haben Blätter von grossem ästhetischem Reiz geschaffen. Daher sind ihre Blätter eine einmalige Dokumentation der sich rasant verändernden Landschaft.

Die Zeichenserien stehen aber auch im Gegensatz zu der im Zuge der Zivilluftfahrt aufkommenden Luftbildproduktion, die die Schweiz aus der Vogelperspektive darstellte. Das Luftbild fand in der Bevölkerung rasch Verbreitung, sollte sich tief in das visuelle Gedächtnis der Schweiz einprägen und zu einem wichtigen Instrument der Selbstwahrnehmung werden. In zahllosen Gemeindehäusern hing eine Luftaufnahme des Gemeindegebiets an gut sichtbarer Stelle. In Form von Kalenderblättern zierten Fotoaufnahmen aus der Luft die Wände der Haushalte. Man war fasziniert von dieser anderen, für die damalige Zeit neuen Sicht auf die Welt. Innerhalb dieser kollektiven Bildproduktion nahm die 1931 gegründete Swissair eine herausragende Position ein. Bis 2001 bot sie Luftbilder zum Verkauf an. Den Grundstein legte der Schweizer Flugpionier Walter Mittelholzer (1894–1937), der als gelernter Fotograf und Pilot die Faszinationskraft von Luftbildern kannte und es verstand, ihr ökonomisches Potenzial für seine Fluggesellschaft Ad Astra Aero zu nutzen, die später in der Swissair aufging. Als Mittelholzer beim Absturz seines Flugzeuges 1937 starb, war er einer der populärsten Eidgenossen.⁶⁵⁸

Ein anderer Pionier des Flugbildes ist Georg Gerster (*1928).⁶⁵⁹ Der promovierte Germanist und Wissenschaftsjournalist wechselte zu Beginn seiner Karriere in den 1950er Jahren zum Bildberichterstatte, als der er die ganze Welt bereiste. 1963, angetan von der sudanesischen Landschaft, bestieg er ein Flugzeug, um erstmals Flugaufnahmen zu realisieren. Von 1971 bis 1996 produzierte die Swissair mit seinen Bildern zahlreiche Werbeplakate⁶⁶⁰ und Wandkalender, die sich grösster Popularität erfreuten. 1990 erwarb auch der Kanton ein Portfolio mit Gersters Luftbildern.

⁶⁵⁷ Mappe mit 11 Blättern *Flughafen Kloten* (1949–1952, Ankauf 1949, Inv. Nrn. 1450_1 bis 1450_12).

⁶⁵⁸ Vgl. Stadler 2014, o.S.

⁶⁵⁹ Vgl. Gerster 1975.

⁶⁶⁰ Zusammen mit Emil Schulthess (1993–1996), der selber ein Pionier der Luftaufnahme war. Emil Schulthess ist mit der Fotografie, *Times Square. New York* (1953, Schenkung, Inv. Nr. 17828), in der Sammlung vertreten.

2016 erwarb er vier grossformatige Inkjetprints mit Landschafts- und Kulturlandschaften sowie Salzseen, die sich aus der Luft als reizvoll und verspielte Ornamente oder als enigmatische Formationen von plastisch-monumentaler Wirkung präsentieren.⁶⁶¹

Die Ölgemälde zum Thema Flughafen

Parallel zu den Bestellungen der Zeichnungen durch den Regierungsrat ergingen 1949 vier weitere Aufträge an verschiedene Maler, mit der Bestimmung, die Bauarbeiten auf der Leinwand festzuhalten. Diese Maler waren Albert Pfister,⁶⁶² Heinrich Müller,⁶⁶³ Max Rudolf Geiser,⁶⁶⁴ Willy Suter.⁶⁶⁵ Ein anderer Maler, Hans Soppera (1900–1963), hatte dem Regierungsrat bereits zuvor ein Bild mit dem Motiv des Flughafens geschenkt.⁶⁶⁶

Als in den 1960er Jahren der Flughafen ausgebaut wurde, suchten ihn die Maler abermals auf, um das Thema der Fliegerei auf die Leinwand zu bannen. Auch ohne Auftrag war das Motiv attraktiv. So etwa malte Max Rudolf Geiser (1903–1976) das Flughafen-Parkfeld mit den gelandeten Flugzeugen. Passagiere marschieren zu Fuss zum Empfangsgebäude, während sich die Arbeiter frei auf dem Parkfeld bewegen. 1966 entstehen Kohlezeichnungen mit charakteristischen Flughafenmotiven. Insbesondere fokussierte der Künstler auf die Zuschauerterrassen, wo Besucherscharen sich versammelten, um den Flugbetrieb zu bestaunen. Auf einem anderen Blatt hält er das Transitrestaurant mit der vom Boden bis zur Decke reichenden imposanten gläsernen Fensterfront der neuen Abfertigungshalle fest.



Max Rudolf Geiser: *Flughafen Kloten*, 1962, Öl auf Leinwand, 40 x 65 cm, Inv. Nr. 2920.

⁶⁶¹ *Portfolio mit 30 Luftbildern* (o.J., Ankauf 1990, Inv. Nr. 8625); *Stock dam, Western Australia* (1989, Ankauf 2016, Inv. Nr. 18552); *Harvesting salt on Lake Maharlu, Iran* (1976, Ankauf 2016, Inv. Nr. 18553); *Dryland farming in the Carrizo Plain, California, USA* (1977, Ankauf 2016, Inv. Nr. 18554); *Tomb of Cyrus the Great in Pasargad, Iran* (1976, Ankauf 2016, Inv. Nr. 18555).

⁶⁶² *Flughafen Zürich* (1949, Ankauf 1949, Inv. Nr. 1007).

⁶⁶³ *Flughafen Kloten* (um 1940, Ankauf 1949, Inv. Nr. 1010).

⁶⁶⁴ *Flughafen Kloten* (1949, Ankauf 1962, Inv. Nr. 2020).

⁶⁶⁵ *Blick auf das Taubenried im Umbau* (1949, Ankauf 1949, Inv. Nr. 1008).

⁶⁶⁶ *Flughafen Kloten* (o.J., Schenkung, Inv. Nr. 895).

Das Fliegen hat die Menschen schon immer entzückt. Künstler haben sich immer wieder mit dem Phänomen auseinandergesetzt. In der Mythologie verkörpert Ikarus den Traum vom Fliegen. Leonardo da Vinci träumte von Flugmaschinen. In der Schweiz waren es Arnold Böcklin, Max Ernst oder Alexander Soldenhoff (1882–1951),⁶⁶⁷ die den Versuch unternahmen, eigene Flugmaschinen zu entwickeln. Diese Begeisterung wurde geschürt, seit die ersten Luftbilder aus Ballonen⁶⁶⁸ verbreitet wurden. Aber auch als in Schlieren das erste Gordon Bennet-Ballonwettfliegen 1909 oder in Dübendorf das Flugfestival vom Oktober 1910 auf dem eigens hergestellten Flugfeld stattfanden und die fliegenden Kisten aus der Nähe bestaunt werden konnten. Die Faszination am Fliegen ist auch in jüngster Zeit nicht abgebrochen, wie die mehrteilige Fotoarbeit des Künstlerduos Grundflum (Christian Grund / Noë Flum) zum Ausdruck bringt. Mit ihrer Arbeit *A340* (2004, Ankauf 2004, Inv. Nrn. 11416–11420) fokussiert das Künstlerpaar auf technische Details des Airbus-Grossraumflugzeuges und übersetzt Ausschnitte von Düsentriebwerken, Winglets, Fahr- und Tragwerken in ästhetisch schöne Schwarzweiss-Fotografien.



Grundflum: *A340*, 2004, Fotografie hinter Plexiglas aufgezogen, 86 x 62 cm, Inv. Nr. 11417.

Pflege und Sicherung von Kunst- und Kulturgütern: Das Schloss Laufen und das Rheinfallufer

Wegen der unsicheren wirtschaftlichen Verhältnisse vor und während des Zweiten Weltkriegs gerieten manche Hausherrn von Landsitzen in Bedrängnis. Sie konnten die Güter nicht mehr erfolgreich bewirtschaften. Der kostspielige Unterhalt der historischen und denkmalgeschützten Gebäude überstieg ihre finanziellen Möglichkeiten. 1941 entschied sich auch die Erbgemeinschaft Wegenstein, die früheren Besitzer des Schlosses Laufen am Rheinfall, die Liegenschaften und die

⁶⁶⁷ Vgl. Hoesli-Wächter 1982, S. 21: Im Verlauf der 1920er Jahre beschäftigte sich Alexander Soldenhoff intensiv mit Fragestellungen des Flugzeugbaus. Seine Versuche, ein schwanzloses Flugzeug zu konstruieren, scheitern. Nicht jedoch der Bau von Flugzeugen überhaupt: Das letzte gebaute Flugzeug von Alexander Soldenhoff befindet sich im Verkehrsmuseum Luzern.

⁶⁶⁸ Vgl. Jehle 2012: Die ersten Luftbilder sind um 1858 vom französischen Ballonfahrer und Fotograf Gaspar Felix Toumarchon gemacht worden. Toumarchon wurde unter dem Namen Nadar bekannt.

dazugehörenden Ländereien zu veräussern.⁶⁶⁹ Die Mitglieder der Familie Wegenstein waren Nachkommen der Familie Bleuler, die im 18. Jahrhundert die Bleuler Malschule begründet hatten.

Die Initiative zum Kauf des Schlosses ging vom damaligen Zürcher Finanzdirektor und späteren Bundesrat Hans Streuli (1892–1970) aus. Der Regierungsrat beabsichtigte mit der Übernahme, Schloss und Rheinufer als Naturschauspiel und touristische Attraktion vor Überbauungen längerfristig zu sichern: «Mit dem Erwerb der Schlossliegenschaft gelangte der Staat nicht nur in den Besitz eines Baudenkmals mit reicher Zürcherischer Geschichte, sondern er wurde auch Eigentümer des Rheinflufers, das dadurch dauernd jeglicher Beeinträchtigung entzogen werden konnte. Der Regierungsrat entschloss sich damals umso eher zu diesem, vom Kantonsrat am 15. Dezember 1941 sanktionierten Kauf, als die Summe von 450'000.– Franken aus dem von der schweizerischen Landesausstellung 1939 in Zürich dem Kanton entrichteten Reingewinnanteil von 800'000.– Franken bezahlt werden konnte.»⁶⁷⁰ Nach dem Kauf leitete der Kanton Zürich Instandstellungsarbeiten ein. Bis heute sind mehrere Umbauten und bauliche Erneuerungen durchgeführt worden, um Schloss und Rheinufer als touristische Attraktivität zu erhalten. Die letzten grossen Restaurierungs- und Erneuerungsarbeiten mit dem Bau eines neuen Besucherzentrums wurden 2009 fertiggestellt.

Als der Kanton die Schlossanlage 1941 übernahm, wurden auf einer Gant Kunstgegenstände aus dem Besitz der früheren Eigentümer zur Liquidation gebracht. Da man plante, auf dem Schloss ein kleines Museum einzurichten, wurde eine stattliche Anzahl Zeichnungen, Gouachen und Stiche im Wert von Fr. 851.50 angekauft.⁶⁷¹ Als dem Kanton zudem von privater Seite interessante Rheinflansichten und Gemälde mit touristischen Motiven aus anderen Teilen der Schweiz angeboten wurden, erwarb er für weitere Fr. 1000.– Kunstwerke. Insgesamt sind es 45 kleinmeisterliche Veduten, gemalt von Heinrich und Louis Bleuler, von Malern der Bleuler Schule sowie von ihren Zeitgenossen.⁶⁷² Die Gemälde und Blätter stammen aus der zweiten Hälfte des 18. und dem 19. Jahrhundert.

Die Bleuler Malschule⁶⁷³

Johann Heinrich Bleuler der Ältere (1758–1823), Maler, Zeichner und Kupferstecher, der einer Hafnerfamilie entstammte, hatte aus politischen Gründen seinen Wohnsitz 1788 von Zollikon nach Feuerthalen verlegt, wo er 1798 Bürger wurde und wo er einen Verlag und eine Malerwerkstatt betrieb. Im Zuge der Aufklärung wuchs im 18. Jahrhundert der Tourismus in der Schweiz. Immer mehr Reisende verweilten am Rheinflall, der zu einem der meist besuchten Naturschauspiele im Kanton Zürich avancierte. Die Wasserfälle boten den Besuchern ein spektakuläres Erlebnis. Bleuler erkannte das bildnerische Potenzial, das der Rheinflall für sein Metier barg, und verlegte 1799 seine Malschule ins Schloss. Dort beschäftigte er mehrere Lehrlinge, Maler und Koloristen, die Veduten des Rheinflalls malten.⁶⁷⁴ Seine Tochter Nanette sowie seine beiden Söhne Heinrich (1787–1853) und

⁶⁶⁹ Vgl. anonym 1984, S. 4–13.

⁶⁷⁰ Vgl. RRB 3123 vom 16. Dezember 1941; RRB 3228 vom 23. Dezember 1941, sowie anonym 1984, S. 4–13, hier S. 12.

⁶⁷¹ Vgl. RRB 1811 vom 2. Juli 1942: Der Ankauf der Kunstgegenstände wurde von Dr. F. Gysin, Direktor des Landesmuseums Zürich, angeregt.

⁶⁷² Vgl. RRB 2017 vom 16. Juli 1942: Für diesen Ankauf wurde der Kanton von Architekt Freytag (des Büros Müller und Freytag Architekten, Thalwil) und Prof. Dr. Anton Largiadèr beraten.

⁶⁷³ Informationen zu den Rheinflalldarstellungen und zu Bleulers Malschule: vgl. Ducret/von Roda 2010; Fayet 2006.

⁶⁷⁴ Vgl. Isler-Hungerbühler 1953, S. 10: Für die Malschule und Verlag waren die folgenden Maler tätig: Heinrich Uster, ein Neffe und späterer Schwiegersohn Bleulers ging 1906 bei ihm in die Lehre. Uster war auch nachher für Bleuler tätig. Weitere Maler, die für Heinrich Bleuler tätig waren: Heinrich Wirtz, Heinrich Neukomm und

Johann Ludwig (genannt Louis) (1792–1850) waren ebenfalls im Vedutengeschäft engagiert. 1832 ersteigerte Louis Bleuler die Pacht des Schlosses mit der Absicht, die Schlossanlage längerfristig käuflich zu erwerben. Was ihm gelang. 1844 ging das Schloss in sein Eigentum über. 1845 ersteigerte er auch die Pacht für das Schlösschen Wörth, das bereits 1837 von der Schaffhauser Regierung in ein Kaffee- und Speiserestaurant umgebaut worden war. Bleuler investierte wie schon seine Vorgänger weiter in die Anlagen. Bereits 1840 hatte er ein Schaugerüst mit Baldachin über dem tosenden Wasser errichtet. Nun baute er das Schloss nach Plänen des Zürcher Architekten Ferdinand Stadler (1813–1870) um und liess später Teile des Schlosses im gotischen Stil neu errichten. Im Erdgeschoss richtete er zudem eine Kunsthandlung und eine Camera obscura ein, um das einträgliche Geschäft mit dem Verkauf von Andenken, Gemälden, Postkarten und anderen Druckerzeugnissen zu steigern. Die oberen Stockwerke des Schlosses stattete er mit prunkvollen Gemälden und geschmackvollen Möbeln aus.

Seine Gattin Antoinette Trillé (1802–1873) lernte er während seiner Ausbildung in Paris kennen. Sie stand ihm als gewiefte Geschäftsfrau zur Seite. Die Malschule war sehr erfolgreich, und die Produkte fanden reissenden Absatz. Nicht zuletzt, weil das Ehepaar Bleuler unzählige Geschäftsreisen nach Frankreich und durch ganz Europa von England bis nach Russland unternahm, wo sie ihre Sujets den Fürstenhöfen und Sammlern anpriesen.⁶⁷⁵ Dort warben sie auch für neue Aufträge. Bleuler liess Maler nach Gutdünken durch die Schweiz reisen, um die attraktiven touristischen Schauplätze zu zeichnen und zu malen, die danach in Kupfer gestochen, koloriert und ebenfalls in ihrem Verlag publiziert wurden.⁶⁷⁶ Nach Bleulers Tod 1850 führte seine Gattin die Malschule weiter. Sie beschäftigte weiterhin zahlreiche Landschaftsmaler. Wie schon ihr Gatte musste aber auch sie zunehmend mit finanziellen Problemen kämpfen. Gründe dafür waren einerseits die zunehmende Konkurrenz, die der Erinnerungsmalerei durch die Fotografie erwuchs, und andererseits die veränderten Reisegepflogenheiten, da die Touristen wegen der besseren Eisenbahnverbindungen weniger Zeit am Rheinfall verbrachten.

Bilder aus Bleulers Werkstätten

Manches der Kunstwerke, die der Kanton erwarb, war in den Werkstätten Bleulers hergestellt worden. Die Blätter mit den charakteristischen Rheinfallmotiven wurden meist serienmässig produziert. Begehrte war eine Darstellung, die den Rheinfall im Profil von einem Standort unterhalb des Schlosses aus zeigt. Die Reisenden waren hier ganz nahe am Wasser, und das Erlebnis war besonders spektakulär. Gewaltige Wassermassen bahnten sich ihren Weg schäumend und zischend zwischen den mächtigen, baumbewachsenen Felsen hindurch und stürzten mit riesigem Getöse in die Tiefe. Das kochende Wasser türmte sich zu gewaltigen Wolken auf und kräuselte sich zu Füßen der Besucher zu gischt-bekrönten Wellen. Ein Aquarell mit dieser Ansicht stammt von Johann Heinrich Bleuler selber. Anders als auf den Bildern seiner Malerkollegen hatte er das Motiv in einen ovalen Rahmen hinein komponiert. Die zwei im Gespräch vertieften Herren, die ihren Blick dem gegenüberliegenden Ufer zugewendet haben, stehen auf einer primitiven Holzkonstruktion. Auf späteren Darstellungen ist das Holzgerüst durch das mit einem Baldachin bedeckte «Känzeli» ersetzt. Der Weg dorthin ist ausgebaut und teilweise mit einem Holzdach bedeckt. Er ist für die elegant

Theophil Beck. Sohn Heinrich wird den Verlag in Feuerthalen weiterführen, während Louis sich auf das Malerhandwerk konzentrierte und die Schule auf Schloss Laufen betrieb.

⁶⁷⁵ Vgl. Isler-Hungerbühler 1953, S. 17–34.

⁶⁷⁶ Vgl. Isler-Hungerbühler 1953, S. 22–24.

gekleideten Städter und Städterinnen bequem begehbar gemacht. Auf den Blättern ist deshalb immer viel Publikum zu sehen.

Eine andere beliebte Perspektive auf den Rheinflall ist der Blick vom gegenüberliegenden Schaffhauser Ufer aus. Eine Originalsicht in Gouache stammt von Louis Bleuler.⁶⁷⁷ Sie zeigt den Katarakt mit den vom Wasser umtosten Felsköpfen in der Mitte. Am rechten Ufer auf der Anhöhe thronend das Schloss Laufen, und am linken Ufer inmitten eines Parks mit reichem Baumbestand das Schlösschen Wörth. Auch diese Ansicht wurde von der Malschule serienmässig angefertigt und nur durch die Handschrift der einzelnen Maler und Stecher sowie in den Details, im Kolorit und in der atmosphärischen Stimmung abgewandelt. Auf manchen Bildern sind Staffagefiguren auf kleinen Barken zu sehen, die das Publikum näher zum Felsen rudern. Manche dieser Darstellungen sind in romantischen Mondschein getaucht.



Johann Heinrich Bleuler: *Rheinflall mit Schloss Laufen*, o.J., Aquatinta koloriert, 21 x 31 cm, Inv. Nr. 4347.

Eine dritte Serie von Veduten zeigt den Rheinflall ebenfalls von Schaffhausen aus, aber aus grösserer Distanz und in Frontalansicht. Auch beide Ufer sind im Detail zu sehen. Auf einer kolorierten Aquatinta von Louis Bleuler ist im Vordergrund das Salzmagazin dargestellt und der Weg, der zur Rheinpromenade emporführt.⁶⁷⁸ Dort hat der Künstler Staffagefiguren in einheimischer Tracht in die Landschaft integriert. Will er damit signalisieren, dass der Betrachter von hier aus eine sensationelle Sicht auf die Umgebung hat? Er sieht das Schlösschen Wörth, den Rheinflall mit den charakteristischen Felsköpfen und dem auf der Anhöhe thronenden, im gotischen Stil gebauten Schloss Laufen mit einer imposanten Ansammlung von Wirtschaftsgebäuden. Hinter dem Rheinflall erstreckt sich ein bewaldeter Hügelzug und hinter diesem erheben sich die schneebedeckten Alpen. Bleuler hat hier ein Panorama mit vielen pittoresken Details gemalt, dabei nimmt er in Kauf, dass die Perspektiven verzerrt sind und die Darstellung nicht immer mit der Realität übereinstimmt.

Interessant ist, dass die Malschule sich der Zeit anpasste. Auf einer späteren Ansicht vom gleichen Standort aus sind Salzmagazin und Publikum verschwunden.⁶⁷⁹ Stattdessen ist im Vordergrund eine Wiese mit Bäumen zu sehen. Es scheint, als ob nichts ablenken sollte von den Neuerungen der Zeit, die der Maler im Hintergrund malt. Dort führt jetzt die Eisenbahnbrücke über den Rhein, und links davon stehen die Industriebauten des Eisenwerks. Bleulers Malschule verschloss die Augen vor dem

⁶⁷⁷ Die Gouache *Rheinflall mit Schloss Laufen* (o.J., Ankauf 1969, Inv. Nr. 2994) wurde vom Kanton Zürich erst später für die Sammlung erworben, siehe RRB 5052 vom 13. November 1969.

⁶⁷⁸ *Rheinflall mit Schloss Laufen* (o.J., Ankauf 1942, Inv. Nr. 4347).

⁶⁷⁹ *Rheinflall und Schloss Laufen* (o.J., Ankauf 1942, Inv. Nr. 3060).

Fortschritt nicht, sondern integrierte in die Sujets die Zeichen der Zeit in Form von Eisenbahnschienen, Fabrikgebäuden und Hochkaminen mit Rauchfahnen.



Bleulersche Malschule: *Rheinfall von Schaffhausen aus*, o.J., Aquatinta, Gouache, 23,5 x 32,5 cm, Inv. Nr. 3060.

Ein Blatt sticht aus dem erworbenen Ensemble besonders heraus, da es vom Motiv her einzigartig ist. Sind die meisten Bilder mit den hübschen Motiven und den ausgewählten Details offensichtlich für den Publikumsgeschmack gemacht, so ist dieses Sujet eher sperrig. Das Aquarell stammt von Johann Heinrich Bleuler, der wiederum das Format des Ovals gewählt hat.⁶⁸⁰ Es zeigt einen Spaziergänger, der hoch oben auf der Holzbrücke steht, die das Salzmagazin mit dem Ufer verbindet. Er hat dem Rheinfall den Rücken gekehrt; er ist zusammen mit dem Schlösschen Wörth nur im Hintergrund zwischen den Brückenköpfen hindurch zu sehen. Das touristische Glanzstück steht hier für einmal nicht im Fokus. Offensichtlich interessiert sich der Mann für etwas anderes. Er lehnt sich über die Holzbrüstung und blickt auf die Barken, die an dicken Stricken am Ufer vertäut sind. Die Schiffe scheinen den Mann zu interessieren. Vielleicht weil er ein Boot mieten möchte, um sich zum Felsen rudern zu lassen? Oder beobachtet er eine Szene, die nicht im Bild zu sehen ist? Vielleicht ist ein Schiff im Anzug? Damals wurden Salz- und andere Waren per Schiff rheinaufwärts transportiert. Da der Rheinfall die Schiffbarkeit des Flusses beendete, wurden die Ladungen beim Salzmagazin gelöscht. Hier mussten die Händler auch Zoll entrichten, denn das Gebäude wurde vom Stand Schaffhausen lange als Zollstelle betrieben.

Bilder für das Schlossmuseum

Zu dem Konvolut, das der Regierungsrat bei der Übernahme des Schlosses Laufen von privaten Anbietern kaufen konnte, zählten mehrere Grossformate in Öl und mächtiger Goldrahmung. Auf den Gemälden sind die verschiedensten Highlights des Schweizer Tourismus von Zürcher Malern dargestellt.

Heinrich Jenny

Darunter befinden sich zwei Gemälde von Heinrich Jenny (1824–1891). Jenny arbeitete anfänglich als Entwurfszeichner in einer Seidenfabrik. Ab 1843 war er als Porträt-, Historien- und Genremaler unterwegs. Sein unstetes Wanderleben führte ihn bis nach Deutschland, wo er ein Porträt des deutschen Kaisers malte. 1866 war er im deutsch-österreichischen Feldzug als Schlachtenmaler dabei. Ob er für diese Gemälde mit einer vertraulichen politischen Mission beauftragt war, wie 1798

⁶⁸⁰ *Rheinfall vom Schaffhauserufer* (o.J., Ankauf 1942, Inv. Nr. 2120).

Ludwig Hess (1760–1800), der die ganze Ostschweiz bereiste, um die Stellungen der österreichischen Truppen sowie die Gesinnung der Einwohner auszukundschaften,⁶⁸¹ ist heute schwer nachzuprüfen. Zu gewissen Zeiten war er wie sein Bruder Arnold Jenny (1831–1881), der seit 1854 in Laufen tätig war, an der Malschule beschäftigt und fertigte serienmässige Ansichten des Rheinfalls.⁶⁸² Die beiden Grossformate malte er noch, bevor er 1877/78 eine Stelle als Zeichenlehrer an der Kantonsschule Solothurn besetzte. Ob die beiden Grossformate *Lauerzersee mit Mythen* (1875, Ankauf 1941, Inv. Nr. 1600_4) und *Finsteraarhorn* (1875, Ankauf 1941, Inv. Nr. 1600_5) Bestellungen waren oder ob der Maler sie in eigener Regie malte und zum Kauf anbot, ist nicht überliefert.

Arnold Jenny

Arnold Jenny ist der jüngere Bruder von Heinrich Jenny. Nach einer Lehre als Flachmaler eignete sich der früh Verwaiste das Zeichnen und das Kunstmalen autodidaktisch an. 1854 verliess er Langenbruck, wo er bereits eine gewisse Popularität erlangt hatte, und ging nach Laufen. In der Malschule malte auch er fabrikmässig Ansichten des Rheinfalls.⁶⁸³ Überliefert ist, dass Jenny die Malschule wieder verliess, um an der Genfer Akademie den Unterricht von Alexandre Calame (1810–1864) zu besuchen. Später kehrte er nach Laufen zurück, wo er bis zu seinem Tode und als einer der letzten Maler der Schule unter ärmlichen Verhältnissen beschäftigt war.⁶⁸⁴



Arnold Jenny: *Finsteraarhorn mit Staffage*, 1875, Öl auf Leinwand, 96 x 75 cm, Inv. Nr. 1600_12.

Manche Gemälde mit Aufsehen erregenden Gebirgslandschaften wird Arnold Jenny im Auftrag der Malschule realisiert haben. Andere Gemälde wird er wohl auf eigene Rechnung gemalt haben. Jedenfalls präsentierte Jenny zweimal Bilder mit Alpenlandschaften an den schweizerischen Turnausstellungen. Für das Kurhaus Langenbruck malte er vier grosse Werke.⁶⁸⁵ Als der Kanton

⁶⁸¹ Vgl. Brandenberger 1941, S. 34: Die Gepflogenheit, Künstler als «Bildreporter» in den Krieg zu schicken, existierte auch während des Ersten Weltkriegs. So war Felix Vallotton beauftragt, Bilder des Krieges zu malen. Zu seinen bekanntesten Gemälden zu diesem Thema zählt *Verdun* (1917, Öl auf Leinwand 114 x 146 cm, Paris, Musée de l'Armée).

⁶⁸² Vgl. Bhattacharya 2007.

⁶⁸³ Vgl. Burckhardt 1908/1967, Bd. II, S. 122.

⁶⁸⁴ Vgl. Isler-Hungerbühler 1953, S. 92–93.

⁶⁸⁵ Vgl. Burckhardt 1908/1967, Bd. II, S. 122.

Werke für seine Sammlung erwerben konnte, waren mehrere Ansichten von Arnold Jenny dabei. Von ihm stammt das Ölgemälde *Rheinfall mit Känzeli* (1881, Ankauf 1941, Inv. Nr. 1600_19). Ferner einige im Stil der Spätromantik gemalte Ansichten des Jungfraumassivs, des Brienersees mit Giessbach-Hotel, des Finsteraarhorns, des Trümmelbachs sowie drei Ansichten des Wetterhorns.⁶⁸⁶ Auf manchen Bildern sind neben den hochaufragenden, schneebedeckten Bergen auch Staffagefiguren und Chalets zu sehen. Manche Bilder sind dem Stil Calames nachempfunden. Andere wurden eindeutig für den Touristengeschmack gemalt. Sie wirken unsensibel und kitschig. Massenartikel für den allgemeinen Fremdenverkehr.

Johann Heinrich Wüest

Eine der ältesten Ansichten mit Blick auf die Felsköpfe vom Schaffhauser Ufer aus gesehen wurde vom Zürcher Landschaftsmaler Johann Heinrich Wüest (1741–1821) gemalt.⁶⁸⁷ Wüest hatte eine Lehre als Flachmaler absolviert. Nebenbei besuchte er Bullingers «Kunstakademie», wo er Landschaftsradierungen kopierte. Mit einem Empfehlungsschreiben Bullingers in der Tasche begab sich der junge Malergeselle nach Amsterdam, um die Holländischen Meister zu studieren. Dort lernte er den Schaffhauser Maler Hans Jakob Maurer (1737–1780) kennen, der ihn in die Perspektive und die Proportionslehre sowie in die in Holland verbreitete Tapetenmalerei einführte. 1766 zog Wüest für drei Jahre nach Paris. Danach kehrte er in die Schweiz zurück und wurde in die Malerzunft aufgenommen. Wüest war zu seiner Zeit sehr erfolgreich und für viele seiner Malerkollegen ein grosses Vorbild.⁶⁸⁸



Johann Heinrich Wüest: *Rheinfall*, um 1770/72, Öl auf Leinwand, 73 x 115 cm, Inv. Nr. 1600_16.

Er erhielt erste grosse Aufträge. Zu diesen zählt unter anderen die Realisierung eines Landschaftszimmers im Schloss auf der Halbinsel Au.⁶⁸⁹ Dieses bemalte er noch ganz im holländischen Stil mit breitangelegten Flusslandschaften und tiefliegendem Horizont in schweren grauen Farbtönen. Zahlreiche in Zürich ansässige Gelehrte zählten zu seinem Bekanntenkreis, wie

⁶⁸⁶ *Jungfraugruppe mit Staffage* (1872, Ankauf 1941, Inv. Nr. 1600_9); *Wetterhorn mit Staffage* (1880, Ankauf 1941, Inv. Nr. 1600_10); *Am Brienersee mit Giessbach-Hotel* (1869, Ankauf 1941, Inv. Nr. 1600_11); *Finsteraarhorn mit Staffage* (1875, Ankauf 1941, Inv. Nr. 1600_12); *Wetterhorn mit Staffage* (1873, Ankauf 1941, Inv. Nr. 1600_13); *Dans le glacier* (o.J., Ankauf 1941, Inv. Nr. 1600_17); *Trümmelbach* (1867, Ankauf 1941, Inv. Nr. 1600_18); *Wetterhorn* (1875, Ankauf 1941, Inv. Nr. 1600_24).

⁶⁸⁷ Neuere Untersuchungen zu Johann Heinrich Wüest: vgl. Vuilleumier-Kirschbaum 2015, S. 27–38.

⁶⁸⁸ Zu Wüests Schülern zählten: Ludwig Hess, Heinrich Freudweiler und Johann Kaspar Huber, Johann Kaspar Kuster und Heinrich Hauenstein. Wüest ist eines der Gründungsmitglieder der Zürcher Künstlergesellschaft.

⁶⁸⁹ Heute im Besitz des Kantons Zürich: Tagungszentrum Schloss Au.

zum Beispiel der Idyllendichter und Sihltal-Arkadier Salomon Gessner (1730–1788). Bald lernte er auch den englischen Privatgelehrten und Kunstliebhaber John Strange kennen, für den er Bilder des Rhonegletschers malte. Wüest malte den Rhonegletscher, noch bevor Caspar Wolf (1735–1783) sich einen Namen mit diesem Sujet machte.⁶⁹⁰ Wüest selbst entwickelte sich allerdings nicht zu einem Hochgebirgsmaler. Er bevorzugte den Rheinfall. Dies vielleicht auch, weil sein Schwiegervater in Ossingen lebte, wo er diesen öfters besuchte.⁶⁹¹

Der Ansicht des Rheinfalls, die sich heute im Besitz des Kantons Zürich befindet (*Rheinfall*, um 1770/72, Ankauf 1952, Inv. Nr. 1600_16), ist ein kleines 13,3 x 21 cm grosses Eichenholztäfelchen vorausgegangen. Es wurde für denselben englischen Auftraggeber gemalt und diente wahrscheinlich als Ausgangspunkt für das Staffeleigemälde.⁶⁹² Die Darstellung beruht auf wirklichkeitsnaher Naturbeobachtung. Der nuancenreiche, blaugrüne Grundton in dem Gemälde ist eine Eigenheit von Wüests Malerei. Von leicht erhöhtem Standpunkt aus und von der Schaffhauserseite her geht der Blick in Richtung des Rheinfalls, wo die Sicht in die Ferne durch die Hügellandschaft begrenzt wird. Die Horizontlinie kommt so im oberen Drittel zu liegen. Es ist noch früh am Morgen. Die Sonne im Osten geht erst auf und schickt die ersten Strahlen in den dunklen, wolkenverhangenen Himmel. Die zentralen Hügel, Felswände und die gischtumsprudelten Felstürme im Wasser liegen noch im Schatten. Auf der anderen Seite des Flusses ist das Giebeldach des Schlosses Laufen zu sehen und der Spazierweg mit den ersten gestikulierenden Besuchern. Auch im Vordergrund auf der Schaffhauserseite stehen schon die ersten Städter am Ufer. Ein Herr mit Jagdhund hält sich etwas abseits. Ein Ehepaar verhandelt mit dem Fischer über den Preis der Überfahrt, während ihm ein kleiner Junge den offenen Hut hinhält. Ein zweiter Fischer arrangiert im Schiff die Sitzkissen, um die Fahrt bequemer zu gestalten.

Erinnerungsbilder

In dem damals erworbenen Konvolut konnte sich der Kanton Bilder von Malern sichern, die uns heute oft weniger geläufig sind, die aber den Zeitgenossen bestens bekannt waren. Zu diesen zählt ein Werk von Johann Heinrich Metzger (1845–1891). Seine Darstellung ist erst nach dem Bau der Eisenbahnbrücke gemalt worden.⁶⁹³ Diese setzt er nämlich prominent ins Bild. Eher speziell ist die Darstellung von Johann Jakob Wolfensberger (1797–1850), dem Landschaftsmaler und Mitarbeiter der Kunstanstalt Heinrich Füssli in Zürich. Sein Bild ist eine Art Panorama.⁶⁹⁴ Er zeigt uns von einer Anhöhe aus den Rheinfall aus grosser Distanz, eingebettet in die erhabene Landschaft. Ebenso wichtig wie Fluss und Katarakt sind ihm die Stadt Schaffhausen mit ihren Kirchtürmen und dem Munot sowie die dahinterliegende hügeldurchzogene Region. Es ist ein bewölkter Tag. Doch der Himmel hat sich über der Stadt geöffnet, und die Sonnenstrahlen tauchen sie in ein helles, freundliches Licht.

Als die Auswahlkommission die Werke für das Museum im Schloss erwarb, hatte sie darauf geachtet, eine repräsentative Vielfalt von Motiven und Handschriften zu erwerben. Die Kommission verfolgte

⁶⁹⁰ Vgl. Vuilleumier-Kirschbaum 2015, S. 27–38: Johann Heinrich Wüest malte den *Rhonegletscher* 1772 (Öl auf Holz, 14,2 x 22 cm, Kunstmuseum Winterthur), d.h. bereits sechs Jahre früher als Wolf das Gemälde *Rhonegletscher von der Talsohle bei Gletsch gesehen* (Öl auf Leinwand, 54 x 56 cm, 1778, Aargauer Kunsthaus Aarau) malte.

⁶⁹¹ Vgl. Vuilleumier-Kirschbaum 2015, S. 27–38.

⁶⁹² Vgl. Vuilleumier-Kirschbaum 2015, S. 27–38, hier S. 34f.

⁶⁹³ *Rheinfall* (o.J., Ankauf 1941, Inv. Nr. 1600_14).

⁶⁹⁴ *Rheinfall mit Schaffhausen* (o.J., Ankauf 1941, Inv. Nr. 1600_15).

die Absicht, den ausländischen Besuchern im Museum die touristische Schweiz in all ihrer Schönheit vor Augen zu führen. Der Besuch des Rheinfalls bildete auf der Reiseroute der Touristen durch die Schweiz oft die erste Station, bevor sie das Hochgebirge mit den Schneebergen und Gletschern des Berner Oberlands besuchten. Heute ist es ein Gewinn, diese Gemälde in der Sammlung zu haben, denn sie geben uns eine Vorstellung über die Malkultur im Kanton Zürich des 18. und 19. Jahrhunderts. Aspekte des Biedermeiers sind in der Darstellung der Baumkulissen und im Erzählerischen der Staffagefiguren auszumachen.

Der Rheinfall, auch heute ein lebendiges Motiv

Der Rheinfall war nicht nur ein begehrtes Motiv der damaligen Landschaftsmaler. Zu jeder Zeit hat der Wasserfall die Künstler und das Publikum fasziniert. Als der Regierungsrat 1941 die Maler beauftragte, die Landschaften des Kantons Zürich zu dokumentieren, schickte er den Maler Ernst Georg Rüegg in die Gegend, um Bilder des Rheinlaufs zu malen. Auch heute noch zieht der Katarakt die Künstlerinnen und Künstler in ihren Bann. Doch die Art, wie sie das Naturschauspiel wiedergeben, ist ganz anders. Zwei Beispiele:

Christoph Schreiber

Christoph Schreibers (*1970) Medium ist die Fotografie, wobei der Künstler von seiner Arbeit selber sagt: «Meine Arbeiten sind näher bei der Malerei als bei der klassischen Fotografie.»⁶⁹⁵ Von Christoph Schreiber stammt ein Lambdaprint mit dem Titel *03_8, 2003* (2003, Ankauf 2003, Inv. Nr. 11029) mit der Darstellung eines Sujets, das verblüffende Ähnlichkeit mit dem Rheinfall aufweist. Doch Schreibers Bild ist keine Abbildung der realen Gegebenheit, sondern es ist eine mit dem Computer realisierte Komposition, die auf überraschende Weise an die Wirklichkeit erinnert. Dabei ist das Bild aus verschiedenen Bildquellen konstruiert. Diese sind so in eine Anordnung gebracht worden, dass das sprudelnde Wasser mit dem Felskopf in der symmetrischen Mitte die Assoziation zum berühmten Wasserfall auslöst. Die malerischen Qualitäten des Bildes verstärken diese Gedankenverknüpfung.



Christoph Schreiber: *03_8, 2003*, 2003, Lambdaprint auf Aluminium, 125 x 220 cm, Inv. Nr. 11029.

⁶⁹⁵ Litmann 2003, o.S.

Tatsächlich ist es Schreibers Intention, vermittelt digitaler Bildmanipulation die Wirklichkeit sozusagen neu zu erfinden. Für sein Bild wählte er ein zusätzliches Moment der Irritation: Schreiber zeigt den Wasserfall in tiefschwarzer Nacht. Bedrohlich wirkt das brodelnde und schäumende Wasser, dessen Absturz in die Tiefe eben bevorsteht. Schreiber zeigt das Gewässer sozusagen von der Rückseite. Er wählt den Blick auf den Wasserfall vor dem Fall und suggeriert den Wasserfall als Höllensturz.⁶⁹⁶

Tobias Madörin

Das zweite Beispiel *Rheinfall* (1999, Ankauf 2006, Inv. Nr. 13288) stammt von Tobias Madörin (*1965). Auch er ist Fotograf. Seine Aufnahmen siedeln sich an am Schnittpunkt zwischen sachlicher Aufnahme und künstlerischer Inszenierung. Deshalb wirkt sein Bild, bei dem er von leicht erhöhter Warte aus das Objektiv auf das «Känzeli» richtet, hoch artifiziell. Das alte Holzgerüst mit Baldachin ist längst verschwunden, und an seiner Stelle steht ein moderner Betonbau, der geradezu über dem schäumenden Wasser zu schweben scheint. Nicht mehr einzelne Touristen beobachten das Schauspiel, sondern dichte Menschenmengen drängen sich auf die Aussichtsplattform. Der Massentourismus ist in Laufen angekommen.

Beide Künstler konzentrieren sich auf ausgesprochene Schaumotive. Doch zeigen sie diese nicht in romantischer Verklärung wie seinerzeit die Altvordern, sondern in fiktionaler Verfremdung. Doch trotz der Verfremdung sind die Motive sofort erkennbar. Sie haben sich über die Jahrhunderte tief ins kollektive Bildgedächtnis eingebrannt.



Tobias Madörin: *Rheinfall*, 1999, C-Print auf Aluminium, 90 x 181 cm, Inv. Nr. 13288.

Die Porträts der Ahnengalerie

Laut Protokoll der Sitzung vom 16. Juli 1936 hatte der Regierungsrat beschlossen, dass sich die Zürcher Bundesräte sowie die Regierungspräsidenten von einem im Kanton Zürich wohnhaften Künstler auf einem Bild in Öl verewigen lassen sollen.⁶⁹⁷ Jeder Regierungsrat bestimmt den Maler

⁶⁹⁶ Vgl. Stegmann 2010, S. 30.

⁶⁹⁷ Porträtiert wurden sie, nachdem sie das erste Mal Regierungsratspräsident waren.

selbst. Im Interesse einer äusseren Einheitlichkeit der Bildnisse sollten sich die Künstler an ein Standardmass der Leinwand halten.⁶⁹⁸

Interessant ist der Zeitpunkt, an dem die Frage des Porträtierens aufkam: Man hatte bereits 1921 über diese Frage diskutiert.⁶⁹⁹ Das Thema wurde jedoch vorerst nicht weiterverfolgt. Nun wird es 1935/36 wieder aktuell. Sicher spielten verschiedene Faktoren eine Rolle. Einerseits hatte man in den neuen Walchegebäuden ein grosszügiges Sitzungszimmer, um Porträts adäquat zu präsentieren. Andererseits pflegte Adolf Hitler in Deutschland einen enormen Personenkult. Die Selbstdarstellung bot eine wirkungsvolle Möglichkeit, sich der eigenen Autorität und Macht zu vergewissern.

So wurde Mitte der 1930er Jahre die Bildungsdirektion, die damals unter der Direktion von Karl Hafner stand, beauftragt, ein detailliertes Konzept auszuarbeiten.⁷⁰⁰ Sie konsultierte Johannes Weber, Zeichnungslehrer an der Oberrealschule in Zürich.⁷⁰¹ Weber hatte sich schon als junger Maler Bekanntheit und Respekt verschafft. Eines der ersten Bilder – *Die Klusburg* –, die der Regierungsrat erworben hatte, stammte aus seiner Hand. Zumal war er Leiter der 1896 gegründeten Künstlervereinigung.⁷⁰² Weber empfahl dem Regierungsrat, die Bildnisse in einem stark frequentierten Raum zu präsentieren. Bezüglich der Komposition meinte er, dass «grundsätzlich daran festzuhalten sei, die Köpfe lebensgross wiederzugeben, weil Verkleinerungen neben Bildern normaler Grösse unschön wirkten».⁷⁰³ Angebracht sei ein Mass von 100 x 81 cm, da dies ein den Künstlern bekanntes, gangbares Format sei und auch gut präsentiere, dies auch für den Fall, dass die Bilder einzeln und in einem kleineren Saal ausgestellt werden würden.⁷⁰⁴ Von einem kleineren Format riet er ab. Ein Brustbild – zum Beispiel in der Grösse von 50 x 60 cm – würde für die Wiedergabe der Hände keinen Platz bieten.⁷⁰⁵ Die Hand wird seit Aristoteles nicht nur «als Werkzeug aller Werkzeuge» gesehen, sondern, als pars pro toto des Menschen, auch als sein uneigentliches «zweites Gesicht». Dies wird der humanistisch gebildete Weber gewusst haben, weshalb er auf der Notwendigkeit der Darstellung der Hände insistiert hatte. Webers Bildkonzept bezog sich auf die Überlieferung der Vergangenheit. Er empfahl dem Regierungsrat somit, die Bildnisse in der Tradition des Standesporträts zu malen, das heisst in der Art, wie sie auch im Rathaus hängen. Webers Argumente überzeugten. Der Regierungsrat folgte seinen Empfehlungen. Er entschied sich für das grössere Format, das bis heute zur Anwendung gelangt. Von Anfang an entschied man auch, dass die

⁶⁹⁸ Vgl. RRB 1930 vom 16. Juli 1936.

⁶⁹⁹ Vgl. Regulativ vom 5. Februar 1921.

⁷⁰⁰ Damals bezeichnete man die Bildungsdirektion noch als Erziehungsdirektion.

⁷⁰¹ Vgl. RRB 1930 vom 16. Juli 1936.

⁷⁰² Die Künstlervereinigung Zürich wurde in secessionistischem Geiste 1896 von tatendurstigen, in der neuen Kunstmetropole Paris ausgebildeten Künstlern gegründet. Ihnen missfiel der veraltete und verstockte Geist der alteingesessenen Künstlergesellschaft, die 1787 gegründet worden war. Man kritisierte an ihr, dass sie sich im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr zu einem Club gutmeinender Dilettanten und Amateure gewandelt habe, denen es mehr um Geselligkeit denn um Künstlerförderung oder Kunstvermittlung ging. Die Künstlervereinigung richtete sich in ihrem Bestreben gegen diese alteingesessene Zürcher Künstlergesellschaft mit dem Ziel, «auf dem sterilen Boden Zürichs» (vgl. Righini zit. nach Fries 1939) eine soziale und wirtschaftliche Besserstellung der Künstlerschaft zu errichten (vgl. Koella 1993, S. 34).

⁷⁰³ Vgl. RRB 1930 vom 16. Juli 1936.

⁷⁰⁴ Vgl. Seiler 1987, S. 14: Bei diesem Format handelte es sich um sein Standardmass, das so von den Leinwandproduzenten, wie zum Beispiel von Lefranc & Cie. um 1860, angeboten wurde. Für Porträts waren es die Masse 100 x 81 cm, für Landschaften 100 x 73 cm und für Seestücke 100 x 65 cm.

⁷⁰⁵ RRB 1930 vom 16. Juli 1936: Die Hand wird seit Aristoteles nicht nur «als Werkzeug aller Werkzeuge» gesehen, sondern als pars pro toto des Menschen auch als sein uneigentliches «zweites Gesicht». Dies wird der humanistisch gebildete Weber gewusst haben, weshalb er auf die Notwendigkeit der Darstellung der Hände aufmerksam machte.

Bildnisse der Bundesräte breitere Goldrahmen haben sollten als jene der Regierungsräte, sich sonst aber nicht voneinander unterscheiden sollten. 1936 wurden die ersten Porträts nach diesem Plan in Auftrag gegeben. Bis heute sind 56 Porträts gemalt worden. Sie werden im grossen Sitzungszimmer im Walcheturm, der sogenannten Ahnengalerie, präsentiert.

Die ersten Regierungspräsidenten, die porträtiert wurden, waren Rudolf Maurer von Emil Frei (1882–1955)⁷⁰⁶, Otto Pfister von Alfred Marxer⁷⁰⁷, Rudolf Streuli von Ernst Georg Rüegg (1883–1948)⁷⁰⁸ sowie Karl Hafner von Johannes Weber (1871–1949)⁷⁰⁹. Zur selben Zeit wurden mit Robert Haab durch Hans Sturzenegger (1875–1943)⁷¹⁰ und Albert Meyer durch Hanni Bay (1885–1978)⁷¹¹ auch zwei Bundesräte dargestellt. Die nächsten Porträts folgten sukzessive: 1941 wurde Robert Briner⁷¹² von Jakob Ritzmann gemalt, 1943 Josef Henggeler von Fritz Pauli⁷¹³, 1946 Bundesrat Ernst Wetter von Ernst Georg Rüegg⁷¹⁴. Auch Paul Corrodi, der mit Rüegg befreundet war, wählte Ernst Georg Rüegg als Porträtisten, der so 1948 sein drittes Porträt für die Ahnengalerie malte.⁷¹⁵ Das Porträt blieb allerdings unfertig, da der Maler während der Ausführung verstarb. 1950 wurden drei Porträts gemalt: Jakob Heusser von Paul Bodmer⁷¹⁶, Jakob Kägi von Wilhelm Gimmi⁷¹⁷ und Ernst Vaterlaus von Reinhold Kündig⁷¹⁸. Nach einer Pause von fünf Jahren entstand 1955 eine weitere Serie von Porträts: Paul Meierhans wählte Franz Josef Rederer (1899–1965) zu seinem Porträtisten.⁷¹⁹ Jakob Ritzmann kommt mit dem Auftrag, Bundesrat Max Weber zu malen, das zweite Mal zum Zuge.⁷²⁰ Im selben

⁷⁰⁶ *Porträt RR Rudolf Maurer* (1936, Ankauf 1936, Inv. Nr. 467).

⁷⁰⁷ *Porträt RR Otto Pfister* (1936, Ankauf 1936, Inv. Nr. 466).

⁷⁰⁸ *Porträt RR Rudolf Streuli* (um 1936, Ankauf 1936, Inv. Nr. 470).

⁷⁰⁹ *Porträt RR Dr. Karl Hafner* (1936, Ankauf 1936, Inv. Nr. 469).

⁷¹⁰ *Porträt Bundesrat Dr. Robert Haab* (1936, Ankauf 1936, Inv. Nr. 468).

⁷¹¹ *Porträt Bundesrat Albert Meyer* (1939/40, Ankauf um 1936, Inv. Nr. 471).

⁷¹² *Porträt RR Dr. Robert Briner* (um 1941, Ankauf 1941, Inv. Nr. 566). Robert Briner war 1939 Regierungsratspräsident und eröffnete die Landesausstellung. Er hielt am Fahnenringfest vom 7. Mai 1939 auf dem Bürkliplatz die Festrede.

⁷¹³ *Porträt RR Josef Henggeler* (1943, Ankauf 1943, Inv. Nr. 683).

⁷¹⁴ *Porträt Bundesrat Dr. Ernst Wetter* (um 1948, Ankauf 1946, Inv. Nr. 893).

⁷¹⁵ *Porträt RR Dr. Paul Corrodi* (um 1948, Ankauf 1948, Inv. Nr. 894).

⁷¹⁶ *Porträt RR Jakob Heusser* (um 1950, Ankauf um 1950, Inv. Nr. 1104).

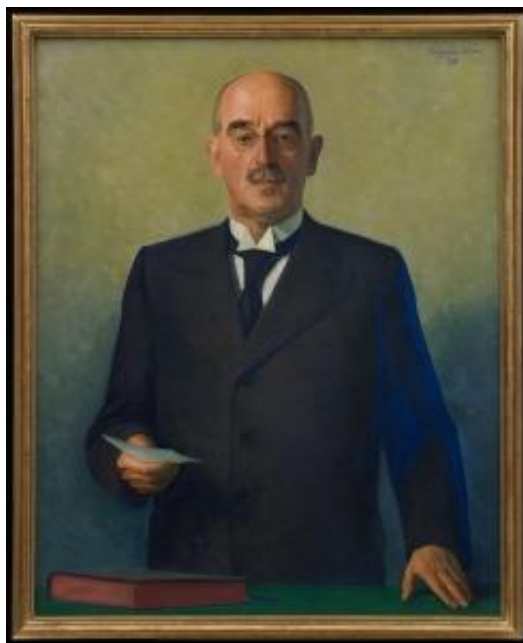
⁷¹⁷ *Porträt RR Jakob Kägi* (um 1950, Ankauf um 1950, Inv. Nr. 1052). Regierungsrat Jakob Kägi war bereits im Amt verstorben, als Wilhelm Gimmi beauftragt wurde, das Porträt anzufertigen. Der Künstler zeigt ihn hier mit einem Blatt Papier in der Hand, als ob er eine Rede hielt, jedoch mit geschlossenem Mund. Sein Blick scheint sich auf ein im Bild nicht sichtbares Publikum zu richten. Jakob Kägi war von 1939 bis 1950 Regierungsrat. Das Mitglied der SP war von 1939 bis 1942 Direktor des Gesundheits- und Armenwesens. 1942–1947 Direktor des Innern und der Justiz und 1947–1950 Direktor der öffentlichen Bauten. Er machte sich verdient um die Ordnung des Strafvollzugs im Kanton Zürich, die Vollendung des neuen Kantonsspitals in Zürich und den Bau des Flughafens Zürich-Kloten, wo er am 14. Juni 1948 die Ansprache zur Eröffnung des Flughafens hielt. Nach Fertigstellung des Gemäldes wurde das Porträt von der kantonalen Kunstkommission geprüft und für gut befunden. Wilhelm Gimmi wurde 1950 mit Fr. 2500.– für seine Arbeit entschädigt (vgl. RRB 3064 vom 9. November 1950). Auch andere Bildnisse konnten erst posthum realisiert werden. So das Porträt des ebenfalls 1976 im Amt verstorbenen Regierungsrats Alois Günthard. Alois Günthard war von 1963 bis 1967 Regierungsrat. Zunächst war er Direktor der Polizei und des Militärs und ab 1967 Direktor der öffentlichen Bauten. Das Porträt wurde von Fritz Hug gemalt und fällt auf durch eine expressive Malweise. Auch die Pose, in der er den Regierungsrat darstellt, ist aussergewöhnlich: Sie zeigt den Regierungsrat, wie er sich während eines Gesprächs nach hinten lehnt, während er sich mit grossen Händen an einem Knie festhält. Der Regierungsrat, Mitglied der SVP, wird als kommunikative und gesellige Persönlichkeit charakterisiert. Alois Günthard verfasste selbst auch Gedichte. Der Künstler hat den Regierungsrat nicht persönlich gekannt.

⁷¹⁸ *Porträt RR Prof. Dr. Ernst Vaterlaus* (um 1950, Ankauf um 1950, Inv. Nr. 1372).

⁷¹⁹ *Porträt RR Dr. Paul Meierhans* (um 1955, Ankauf 1955, Inv. Nr. 1683).

⁷²⁰ *Porträt Bundesrat Prof. Dr. Max Weber* (um 1955, Ankauf 1955, Inv. Nr. 1542).

Jahr, 1955, entsteht auch das von Fritz Zbinden gemalte Bildnis von Walter König.⁷²¹ 1956 malt Henri Edelhofer das Porträt von Franz Egger.⁷²²



Johannes Weber: *Porträt Regierungsrat Dr. Karl Hafner*, 1936, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Inv. Nr. 469.

Bis Ende der 1950er Jahre waren die Porträts in vorimpressionistischer Hell-Dunkelmalerei gehalten. Die Amtsinhaber steckten in dunklen Anzügen, standen statuenhaft neben Stühlen oder sassen am Pult. Man zeigte sie in ihrem Büro mit einem Stift oder mit einem Blatt Papier in der Hand, so als schrieben oder hielten sie eine Rede. Bücher sollten auf Belesenheit verweisen. Stets wirkten die Herren unnahbar, ernst. Der Blick geht nach links oder nach rechts in eine undefinierbare Weite. Keiner schenkt dem Maler ein Lächeln. Obwohl sie als individuelle Personen dargestellt sind, strahlen sie Sachlichkeit, Autorität und die Würde des Amtes aus.

Erst mit einer jüngeren Malergeneration wird die Strenge und Monotonie der Bildformeln aufgebrochen. Ein malerischer Pinselstrich löst die in braunen Farbakkorden anonymen Hintergründe auf und bringt Bewegung ins Bild. Eine unsichtbare Lichtquelle hellt die namenlosen Räume auf. 1954 malte Walter Sautter mit der Darstellung von Rudolf Meier erstmals ein Porträt in dieser Art.⁷²³ Mit den Bildnissen von Bundesrat Willy Spühler,⁷²⁴ Albert Moosdorf,⁷²⁵ Hans Künzi,⁷²⁶ Urs Bürgi,⁷²⁷ Alfred Gilgen (1978)⁷²⁸ und Bundesrat Fritz Honegger⁷²⁹ führt er sechs weitere Aufträge aus, die Zug um Zug das Wesen der Persönlichkeit in den Vordergrund rücken. Nach Walter Sautter kommen mit Ernst Leu, der Robert Zumbühl malte,⁷³⁰ und mit Heini Waser, der im selben Jahr Ernst Brugger als

⁷²¹ *Porträt RR Dr. Walter König* (um 1961, Ankauf 1955, Inv. Nr. 2052).

⁷²² *Porträt RR Franz Egger* (um 1956, Ankauf 1956, Inv. Nr. 1809).

⁷²³ *Porträt RR Rudolf Meier* (um 1954, Ankauf um 1954, Inv. Nr. 1524).

⁷²⁴ *Porträt Bundesrat Dr. Willy Spühler* (1963, Ankauf 1963, Inv. Nr. 2172).

⁷²⁵ *Porträt RR Albert Moosdorf* (1973, Ankauf 1973, Inv. Nr. 3542).

⁷²⁶ *Porträt RR Prof. Dr. Hans Künzi* (um 1975, Ankauf 1975, Inv. Nr. 3960).

⁷²⁷ *Porträt RR Urs Bürgi* (1970, Ankauf 1976, Inv. Nr. 3088).

⁷²⁸ *Porträt RR Alfred Gilgen* (1978, Ankauf 1978, Inv. Nr. 5236).

⁷²⁹ *Porträt Bundesrat Dr. Fritz Honegger* (um 1984, Ankauf um 1984, Inv. Nr. 7226).

⁷³⁰ *Porträt RR Robert Zumbühl* (um 1966, Ankauf 1966, Inv. Nr. 2899).

Regierungsratspräsidenten und späteren Bundesrat porträtierte,⁷³¹ zwei weitere in Paris ausgebildete und vom Impressionismus geprägte Maler zu Aufträgen. Auch die folgenden Bildnisse tragen zur Auflockerung bei. Als Hermann Alfred Sigg Jakob Stucki abbildete,⁷³² zeigte er diesen zwar immer noch ernst und mit ergeben gefalteten Händen, doch malte er ihn vor einem Hintergrund, dessen abstrakte Blumenmotive deutlich seine Handschrift tragen. Mehr und mehr kommt Farbenreichtum ins Spiel; einerseits mit den Hintergründen, andererseits mit der Kleidung. So malt Walter Kerker Regierungsrat Arthur Bachmann nicht nur in einem roten Anzug,⁷³³ sondern sogar noch vor einem signalroten Hintergrund. Hanny Fries – sie ist nach Hanni Bay die zweite Frau, die einen Porträtauftrag erhält – stellt Albert Sigrist nicht nur in die Lektüre vertieft dar.⁷³⁴ Sie schildert detailliert die Gegenstände im Büro: den mit Büchern belegten Bürotisch, die Tischlampe mit grünem Schirm, das goldgerahmte Landschaftsbild an der Wand. Als der Kolorist Karl Landolt eingeladen wird, Peter Wiederkehr darzustellen,⁷³⁵ malt er diesen in leuchtend blauem Anzug und erstmals vor einem offenen Fenster, das den Blick auf Zürich und den Uetliberg frei gibt. Bis zu diesem Zeitpunkt war in den Bildnissen kein Bezug zu Zürich auszumachen. Dass ein neues Zeitalter angebrochen ist und Reformen im Unterrichtssystem der Zürcher Schulen angesagt sind, demonstriert Ernst Buschor, der sich von Arnold Imhof (*1950) mit dem Laptop auf dem Pult darstellen lässt.⁷³⁶



Walter Kerker: *Porträt Regierungsrat Dr. Arthur Bachmann*, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Inv. Nr. 4858.

Das Fernsehen hat viel zur Wende in der Politik beigetragen.⁷³⁷ Freundliches Lächeln, Styling, Bürgernähe ist angesagt. In den 1980er Jahren ist diese Message auch in Zürich angekommen. Nach und nach baut die Zürcher Verwaltung Hürden ab: Die Türen stehen offen, man geht auf die Leute zu, besucht Anlässe und kommuniziert auf Augenhöhe. Dies hat Auswirkungen auf die Porträtmalerei. Die Regierungsräte zeigen sich nun bürgernah. Öfter werden sie nun mit offenem Jackett dargestellt,

⁷³¹ *Porträt Bundesrat Ernst Brugger* (um 1966, Ankauf um 1966, Inv. Nr. 2770).

⁷³² *Porträt RR Jakob Stucki* (1976, Ankauf 1976, Inv. Nr. 4348).

⁷³³ *Porträt RR Dr. Arthur Bachmann* (1977, Ankauf 1977, Inv. Nr. 4858).

⁷³⁴ *Porträt RR Albert Sigrist* (1977, Ankauf 1977, Inv. Nr. 7884).

⁷³⁵ *Porträt RR Dr. Peter Wiederkehr* (1981, Ankauf 1981, Inv. Nr. 6992).

⁷³⁶ *Porträt RR Prof. Dr. Ernst Buschor* (um 1999, Ankauf 1999, Inv. Nr. 8928).

⁷³⁷ Seit der charmante John F. Kennedy in den USA die Wahlen gegen den grimmig blickenden Richard Nixon gewann, machte sein scheinbar immerwährendes Lächeln Schule.

so der 1983 von Carl Wegmann porträtierte Konrad Gisler.⁷³⁸ Oder gar nur im Hemd wie Ernst Homberger⁷³⁹ von Alban Welti dargestellt, oder in geselliger Pose, wie zum Beispiel der von Fritz Hug gemalte Alois Günthard.⁷⁴⁰ Der Blick ist direkt und offen auf das Publikum gerichtet. Auf diese Weise porträtiert Rosina Kuhn 1995 Hedi Lang, die erste Frau im Regierungsrat.⁷⁴¹ Nachfolgende Kolleginnen wie Verena Diener,⁷⁴² gemalt von Max Zuber, oder Rita Fuhrer,⁷⁴³ abermals dargestellt von Rosina Kuhn, präsentieren sich auf dieselbe Weise. Bundesrätin Elisabeth Kopp,⁷⁴⁴ vor beladenem Büchergestell in ihrem Büro sitzend, wirkt trotz verschattetem Gesicht offen und kommunikativ. Das Bild verrät nichts über die Tragik des unglücklichen Abgangs der ersten weiblichen Magistratin im Bundesrat. Freundlich lächelnd wirbt Dorothee Fierz,⁷⁴⁵ gemalt vom Koloristen Henri Schmid, um die Gunst des Publikums. Die Tendenz, sich menschlich und der Wählerschaft nahe zu zeigen, wird mit dem neuen Leitbild der Staatskanzlei und dem Stichwort New Public Management⁷⁴⁶ – nicht abgehoben, sondern auf Augenhöhe kommunizieren – unterstützt und gefördert. Bis heute lässt sich der Zeitgeist in den Porträts ablesen: In manchem Bild ist ein gesteigertes Bedürfnis nach Inszenierung auszumachen. Die Requisiten, die Farbe der Kleidung, die Gesten und Kopfhaltungen sowie der Ort werden mit Bedacht gewählt. Zuweilen kippt die Inszenierung in Schau.



Rosina Kuhn: *Porträt Regierungsrätin Hedi Lang*, 1994, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Inv. Nr. 8532.

⁷³⁸ *Porträt RR Conrad Gisler* (um 1983, Ankauf um 1983, Inv. Nr. 7248).

⁷³⁹ *Porträt RR Dr. Ernst Homberger* (um 1999, Ankauf um 1999, Inv. Nr. 8885).

⁷⁴⁰ *Porträt RR Alois Günthard* (1989, Ankauf 1989, Inv. Nr. 5323).

⁷⁴¹ *Porträt RR Hedi Lang* (1994, Ankauf 1994, Inv. Nr. 8532). Hedi Lang wurde 1983 als erste Frau in den Regierungsrat und in eine Kantonsregierung überhaupt gewählt. Sie war von 1983 bis 1995 Mitglied des Regierungsrats.

⁷⁴² *Porträt RR Verena Diener* (2001, Ankauf 2001, Inv. Nr. 10278).

⁷⁴³ *Porträt RR Rita Fuhrer* (2001, Ankauf 2001, Inv. Nr. 10279).

⁷⁴⁴ *Porträt Bundesrätin Elisabeth Kopp* (um 1995, Ankauf um 1995, Inv. Nr. 8612).

⁷⁴⁵ *Porträt RR Dorothee Fierz* (2007, Ankauf 2007, Inv. Nr. 13534).

⁷⁴⁶ Vgl. RRB 2900 vom 27. September 1995: 1995 beschliesst der Regierungsrat, mit dem Projekt WIF! «Wirkungsorientierte Führung der Verwaltung des Kantons Zürich» eine breit angelegte Verwaltungsreform durchzuführen. Zentrale Begriffe sind neben «Wirkungsorientierte Verwaltung» auch «New Public Management».

Haben sich bisher die meisten in Innenräumen porträtieren lassen, so gehen einige Regierungsräte jetzt in die Welt hinaus. Ruedi Jeker, der passionierte Flieger, hat seinen Bürotisch, wie es scheint, oberhalb des Nebelmeers unter blauem Himmel aufgestellt.⁷⁴⁷ Christian Huber lässt sich als erster Regierungsrat von Kopf bis Fuss darstellen.⁷⁴⁸ Sein Bild ist eine gemalte Collage, bei der ein Landschaftsbild, seine, das Bild beherrschende Gestalt und diverse kleine Stillleben zu einem beredten Ganzen zusammengefügt sind. Das Bild wurde 2004 vom Theatermaler und Karikaturist Balz Bächli gemalt. «Es geht darin», schreibt der Kritiker der «Neuen Zürcher Zeitung», «nicht um den Menschen Huber, sondern, wie die mit Allegorien gespickte naive Malerei deutlich macht, um den Amtsträger Huber.»⁷⁴⁹ Tatsächlich sollen die gemalten Details auf die Bürde des Amtes verweisen:⁷⁵⁰ «Der [KF: Amtsträger Huber] steht im Zentrum zwischen einem Staatsschiff auf gestautem (Geld-?)Strom, einem Steuervogt in Form einer diebischen Elster, einem weitgehend geplünderten Nutzgarten und – damit jedem die Sorgen eines Finanzdirektors bewusst werden – einem brennenden Sparschwein neben dem Zählrahmen. Der Mann im Zentrum, ohne Farbe, mehr Rumpf als Kopf, blickt ernst und fragend. Er steht labil auf abschüssigem Grund. Das Verhältnis der Figur zum Geschehen ist zwiespältig: Zwar wacht sie väterlich über allem, wendet der Szenerie aber den Rücken zu. Nahm die Kultur einmal mehr vorweg, was die Wirklichkeit nachvollzog?»⁷⁵¹ Christoph Blocher,⁷⁵² der nie im Zürcher Regierungsrat Einsitz hatte, sondern direkt in den Bundesrat gewählt wurde, lässt sich wie sein Parteikollege Huber im Aussenraum darstellen. Dazu wählt er den Garten seines Anwesens in Herrliberg. Karl Landolt malt ihn als milden älteren Herrn, in «Zürichblau» gekleidet, auf der Terrasse stehend, einen goldenen Knauf des schmiedeeisernen Geländers fest im Griff haltend. Hinter ihm sind die Glarner Alpen, der Zürichsee und die Kirche Herrliberg zu sehen. Huber und Blocher zeigen sich salopp, als gingen sie zur classe politique auf Distanz. Nahbar und zugänglich zeigten sich auch Bundesrat Ueli Maurer, dessen Porträt, gemalt von Dieter Hall (*1955), unmittelbar neben jenem von Christoph Blocher hängt.

Ursula Gut-Winterberger hat sich von Jérémi Crettol (*1975) am Ufer des Zürichsees porträtieren lassen.⁷⁵³ Umgeben von monumentalen Steinplatten, schlafenden Zürcher Wappentieren, von Enten und Möwen, sitzt sie salopp und zufrieden lächelnd auf einer Gartenbank. Nonchalant und selbstsicher hat sich Markus Notter an einem Tisch niedergelassen.⁷⁵⁴ Die Fingerkuppen an der Kante, die Schreibmappe schräg vor sich, die Krawatte schräg gestreift. Auch der Blick geht schräg nach oben. Ohne Jackett und Gilet, nur in weissem Hemd, sitzt der Porträtierte vor einer weissen Wand. Die Unmittelbarkeit der Situation ist in das malerische Bild eingegangen. Bendicht Fivian (*1940) hat das Porträt spontan und in einem Wurf gemalt. Es charakterisiert Regierungsrat Notter treffend, der lauschend, neugierig und offen, der als Querdenker und als einer mit frischen Gedanken in Erscheinung tritt.

⁷⁴⁷ *Porträt RR Dr. Ruedi Jeker* (2006, Ankauf 2006, Inv. Nr. 12920). Das Bildnis wurde von Max Läubli (*1932) realisiert.

⁷⁴⁸ *Porträt RR Christian Huber* (2004, Ankauf 2004, Inv. Nr. 11222).

⁷⁴⁹ Vgl. bto 2004.

⁷⁵⁰ Finanzdirektor Christian Huber trat angeblich wegen Streit mit der Parteileitung (SVP) vorzeitig zurück.

⁷⁵¹ Vgl. bto 2004.

⁷⁵² *Porträt Bundesrat Dr. Christoph Blocher* (2008, Ankauf 2008, Inv. Nr. 14075).

⁷⁵³ *Porträt RR Ursula Gut-Winterberger* (2013, Ankauf 2013, Inv. Nr. 17628).

⁷⁵⁴ *Porträt RR Dr. Markus Notter* (2004, Ankauf 2004, Inv. Nr. 12579).



Bendicht Fivian: *Porträt Regierungsrat Dr. Markus Notter*, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Inv. Nr. 12579.

Regierungsrätin Regine Aeppli fährt auf Wunsch des Künstlers in dessen Wahlheimat, ins Burgund,⁷⁵⁵ wo sich die Magistratin im eleganten türkisfarbenen Kostüm im Gegenlicht porträtieren lässt. Gegenlicht mildert die Strenge und macht geheimnisvoll. Diese Art, die Menschen zu porträtieren, ist typisch für den scharfen Beobachter Marc-Antoine Fehr (*1953). Wie Regine Aeppli haben auch andere wieder einen klassischen Ansatz gewählt. So Bundesrat Moritz Leuenberger,⁷⁵⁶ der sich bequem in einem Fauteuil niedergelassen hat, dargestellt von Bruno Müller-Meyer (*1952), oder Hans Hollenstein,⁷⁵⁷ dargestellt von Martin Fivian (*1968). Baudirektor Markus Kägi,⁷⁵⁸ dargestellt von Robert Indermaur (*1947), ist als guter Zuhörer bekannt. Er sitzt bildfüllend mit verschränkten Händen und überschlagenen Beinen, den Blick offen und gerade auf sein Gegenüber gerichtet. Als Einziger trägt er im Revers ein Abzeichen des Kantons Zürich und verweist so auf die Ehre, das Amt des Regierungsrates ausüben zu dürfen. Die Serie der Bildnisse ist nicht abgeschlossen. Weitere folgen, wie jenes von Thomas Heiniger, Mario Fehr, Ernst Stocker sowie von Carmen Walker Späh, Silvia Steiner und Jacqueline Fehr.

Während die meisten Kantone die Tradition des Abbildens ihrer Politikerinnen und Politiker aufgegeben haben, verfolgt der Kanton Zürich die Tradition bis heute ungebrochen weiter. Ungeachtet der Tatsache, dass die Fotografie das Porträtieren in Öl beziehungsweise Acryl in weiten Bereichen abgelöst hat und sich nur noch ausgewählte Künstler und Künstlerinnen mit dem Porträtmalen befassen, hält der Kanton Zürich an seiner Gewohnheit fest. Die Stadt Zürich hatte einst eine Porträtgalerie. Sigmund Widmer, Stadtpräsident von 1966 bis 1982 war der letzte Magistrat, der sich konterfeien liess. Weder Thomas Wagner noch Josef Estermann wollten sich danach noch abbilden lassen. Sie erachteten den Brauch als nicht mehr zeitgemäss.⁷⁵⁹ In Winterthur

⁷⁵⁵ *Porträt RR Regine Aeppli* (2010/2012, Ankauf 2010, Inv. Nr. 16294).

⁷⁵⁶ *Porträt Bundesrat Moritz Leuenberger* (2007, Ankauf 2007, Inv. Nr. 13627).

⁷⁵⁷ *Porträt RR Hans Hollenstein* (2013, Ankauf 2013, Inv. Nr. 17411).

⁷⁵⁸ *Porträt RR Markus Kägi* (2013, Ankauf 2013, Inv. Nr. 17562).

⁷⁵⁹ Vgl. Walter 2001.

hingegen lebt die Tradition weiter, und die Stadtväter werden weiterhin porträtiert. Ihre Bildnisse werden im Stadthaus präsentiert.⁷⁶⁰

Betrachten wir die Galerie mit den aktuell 56 Porträts, so stellen wir fest, dass sich die Politiker und Politikerinnen nicht viel Freiheit in der Art ihrer Darstellung nehmen. Das Konventionelle überwiegt. In den meisten Porträts kommt eine konservative Haltung zum Tragen. Man wagt kein Experiment. Sehr viel Zurückhaltung ist auszumachen. Nicht allzu viel Persönliches wird preisgegeben. Man denkt über den Tag hinaus, denkt an die Rolle als Staatsmann, will als moderate, versöhnliche, staatsmännische, als innovative, unerschrockene, zupackende oder schlicht als sympathische Persönlichkeit in Erinnerung bleiben.

Dies gilt auch für die weiblichen Mitglieder des Regierungsrates. In Bezug zu ihren männlichen Kollegen gibt es jedoch subtile Unterschiede. Nicht Tatendrang zeichnet sie aus. Vielmehr verkörpern sie die schützende, bewahrende Landesmutter. So Hedi Lang, die als erste Regierungsrätin porträtiert wird. Sie trägt ein elegantes Deux-Pièces. Auch die anderen Regierungsrätinnen präsentieren sich feminin, zurückhaltend, lächelnd, mit – wie Hedi Lang es vormacht – meist passiv übereinander gelegten Händen, jedoch mit wachen Augen und den Blick aufmerksam aufs Gegenüber gerichtet.

Fazit

Die Kunstwerke, die während des Zweiten Weltkriegs gesammelt, beziehungsweise in Auftrag gegeben wurden, dienten vor allem dazu, die Bevölkerung mit Zuversicht zu stärken und ihr als Schicksalsgemeinschaft Halt zu geben. In vielen der angekauften Werke manifestiert sich eine Selbstbesinnung, die aus der Isolation resultiert. Es gab viel Grund, die Heimat zu besingen, um daraus Trost und Hoffnung zu schöpfen.

Angst- und Schreckensvisionen, wie sie etwa in den *Shelter-Drawings* von Henry Moore aus dem Jahr 1940 dargestellt sind und die in skizzenhafter Zeichnung das Schicksal der Londoner Bevölkerung, die während der Bombenangriffe in den zu Luftschutzbunkern umgewandelten Metroröhren Schutz suchte, wurden mit Ausnahme einiger weniger Grafikblätter keine angekauft. Die Schrecken des Krieges sind vielleicht noch in der Form surreal verfremdeter Darstellungsweisen wie zum Beispiel beim Gemälde *Waldrausch. Kinder sagen, sie hätten im Walde Männlein gesehen* (1940) von Ernst Georg Rüegg auszumachen, mit dem der Künstler seine subjektiven Erlebnisse verarbeitete.

Selbst als die Grenzen wieder offen waren und die Künstler in die zerstörten Städte des benachbarten Auslandes zurückkehrten, um dort zu leben oder ihre Ausbildung wiederaufzunehmen, wurden keine Bilder mit zerbombten Städten oder mit Motiven, die die Existenzängste oder die Hoffnungslosigkeit der Zeit thematisierten, erworben. Auch als der Fotograf Werner Bischof (1916–1954) im Auftrag der «Schweizer Spende» 1945 nach Frankreich, Luxemburg, Belgien und Holland reiste und die Zerstörungen des Krieges, aber auch die Anstrengungen zum Wiederaufbau fotografierte, wurden keine Bilder mit diesen Motiven für die Sammlung angekauft.⁷⁶¹

⁷⁶⁰ Auskunft von Nicole Kurmann, Bereichsleitung Kultur, Winterthur, in einem Mail an die Autorin vom 13.4.2012.

⁷⁶¹ Vgl. Gasser 2006, S. 156–175, hier S. 168.

11. «Geistige Landesverteidigung» und die langsame Überwindung des Heimatstils

Hatte sich der Regierungsrat in Bezug auf das Sammeln von Kunst noch bis in die 1930er Jahre eher zurückhaltend gegeben, so entfaltete sich in der Zeit des Zweiten Weltkriegs auch in Bezug auf den Ankauf von Tafelbildern eine beispiellose Dynamik. Die Wahl des Sozialdemokraten Ernst Nobs in den Regierungsrat 1935⁷⁶² dürfte zu dieser Entwicklung beigetragen haben. Nobs war ein passionierter Kunstliebhaber und auch Mitglied des Organisationskomitees der Landesausstellung 1939, wo er sich leidenschaftlich für die Künstler engagierte.⁷⁶³ Ab Mitte der 1930er Jahre wurden stückmässig mehr Kunstwerke erworben als je zuvor. Thematisch und stilistisch öffnete sich das Spektrum. Ein Grund war, dass mit der Eröffnung der neuen Verwaltungsgebäude ein höheres Bedürfnis nach Repräsentation entstanden und nun auch Platz an den Wänden vorhanden war, um die Büros und Sitzungszimmer mit Kunst zu gestalten.

Bescheidene Ausstattung der kantonalen Arbeitsräume

Bis zu diesem Zeitpunkt war die Ausstattung der Arbeitsräume bescheiden. Martin Illi, der die Geschichte der Kantonalen Verwaltung aufgezeichnet und die Inventarlisten des Mobiliars durchgesehen hat, schildert in seiner Darstellung, was zu einer gängigen Büroausstattung gehörte.⁷⁶⁴ So traf man um die Jahrhundertwende in einem Direktionszimmer auf einen Schreibtisch oder auf einen Korpus aus Nussbaum, Plüschsessel, Fusswärmer und Draperien. Im Sekretariat gab es einen Tisch, verschiedene Schränke, manchmal weitere Ablagetische und Stehpulte aus bemaltem Tannenholz.⁷⁶⁵ Je nach Bedürfnis gab es spezifisches Mobiliar. Im Büro des Justizdirektors war es ein Korpus sowie für Besprechungen ein ausziehbarer Tisch aus Nussbaumholz, zu dem ein Lederfauteuil und sieben grüne Plüschsessel gehörten.⁷⁶⁶ Es war durchaus üblich, Sitzungen im Direktionsbüro abzuhalten. Auf dem Grundrissplan des Büros des Gesundheitsdirektors ist neben dem Korpus in der Mittelachse des Raumes ein Sitzungstisch aufgestellt. Entlang der Wände sind verschiedene Schränke und Gestelle für Akten positioniert.⁷⁶⁷

In der Baudirektion standen mehrere grosse Zeichentische. Selbst im Büro des Hochbauinspektors, der noch selbst an den Plänen feilte, stand ein Zeichentisch. Im Zeichnungssaal gab es mehrere grosse Tischblätter sowie mehrere Böckli, so dass je nach Arbeitsanfall – die Zeichner arbeiteten auf Abruf – zusätzliche Arbeitsplätze geschaffen werden konnten.⁷⁶⁸ Die Wände entlang standen Nussbaumschränke mit 126 Schubladen. Pläne wurden in Gestellen aus Tannenholz in separaten «Risskammern» aufbewahrt. Für den Fall eines Brandes lagen stets sechs «Flöchnersäcke» bereit.⁷⁶⁹

⁷⁶² Ernst Nobs war von 1935 bis 1942 im Regierungsrat des Kantons Zürich.

⁷⁶³ Bevor Nobs seine Karriere als Lehrer, Redaktor und schliesslich als Politiker antrat, wollte er Künstler werden. Er nahm Unterricht in der Malschule von Dora Hauth-Trachsler. Während seiner Zeit als Bundesrat bei Marguerite Surbek.

⁷⁶⁴ Vgl. Illi 2008.

⁷⁶⁵ Vgl. Illi 2008, S. 145.

⁷⁶⁶ Vgl. Illi 2008, S. 192.

⁷⁶⁷ Vgl. Illi 2008, S. 192.

⁷⁶⁸ Vgl. Illi 2008, S. 173.

⁷⁶⁹ Vgl. Illi 2008, S. 130.

In der Staatskanzlei und im Staatsarchiv⁷⁷⁰ arbeiteten die Mitarbeitenden an vierplätzigem, nussbaumfarben bemalten Arbeitstischen aus Tannenholz. Man sass auf Plüschsesseln. Die Akten lagerten in Holzgestellen.⁷⁷¹ In den Archivräumen gab es hohe Gestelle, die nur mit Leitern zu bedienen waren. Im Staatsarchiv gab es eine Bibliothek in Glasschränken. Die Staatskanzlei verfügte zudem über ein Lesezimmer mit Vestibül. Im Lesezimmer standen Schränke mit Glastüren, in welchen eine kleine Handbibliothek mit Lexika, Wörterbüchern, Geschichtswerken und juristischen Zeitschriften untergebracht war.⁷⁷² Die Archivräume wurden nicht beheizt. Hingegen gab es in den Büros und dem Lesezimmer Ofenheizungen. Der Komfort war bescheiden.

Illi vermerkt einzig für das Sitzungszimmer des Erziehungsrates einen «Zimmerschmuck» in Form einer Gipsbüste.⁷⁷³ Das Mobiliar wies indes einen vergleichbaren Standard auf wie die anderen Direktionen: Nussbaumtische, ein Lederfauteuil und gepolsterte Sessel, gruppiert um die Sitzungstische.

Die bisherigen bescheidenen Verhältnisse liessen für Kunstwerke kaum Raum. Wo ein Stück Wandfläche frei war, hing allenfalls eine Reproduktion oder ein Kalenderblatt. Sitzungsräume gab es bei den engen Raumverhältnissen nur in geringer Anzahl. Zu Besprechungen traf man sich direkt im Büro des Direktionsvorstehers. Eine Ausnahme machte das Sitzungszimmer des Regierungsrates, das sich im Rathaus befand und für das die Regierung 1910 das grossformatige, goldgerahmte Gemälde *Hardturm am Abend* des Malerfürsten Balz Stäger gekauft hatte.

Mit dem Kauf des Kaspar Escher-Hauses änderte sich die Situation kaum. Erst mit dem Einzug in die Neubauten ist das Bedürfnis nach Repräsentation gestiegen, dies zeigte sich bereits daran, dass der Regierungsrat einen Kunst- und Bauwettbewerb für die Akzentuierung der Eingangsbereiche ausschrieb.

Ein neues Ausstellungsformat

Bisher hatte der Regierungsrat die Kunstwerke meistens im Kunsthaus Zürich, im Kunstmuseum Winterthur sowie in den Ausstellungen der Städtischen Galerie des Helmhauses erworben. Seltener in Galerien oder direkt im Atelier. Da die Künstlerinnen und Künstler wie schon während des Ersten Weltkriegs schwierige Zeiten durchlebten, sah es der Regierungsrat als angezeigt, Massnahmen zu treffen. So rief er die Ausstellung Zürich-Land ins Leben. Die Ausstellung wurde erstmals 1941 durchgeführt.⁷⁷⁴ Ziel war es: «auch ausserhalb der Städte Zürich und Winterthur lebenden Künstlern in einer von wirtschaftlichen Sorgen belasteten Zeit weitere Verkaufsmöglichkeiten zu erschliessen».⁷⁷⁵

Exkurs: Die Zürich-Land-Ausstellung und die Künstlergruppe Winterthur

Die ersten drei Zürich-Land-Ausstellungen fanden im Kunstmuseum Winterthur statt, das von Heinz Keller geleitet wurde. 1944 übernahm Wädenswil die Durchführung der Schau. Später spielte sich die

⁷⁷⁰ 1919 zog das Staatsarchiv vom Obmannamt in den Predigerchor, bis es die neuen Räume im Irchelpark beziehen konnte.

⁷⁷¹ Vgl. Illi 2008, S. 130.

⁷⁷² Vgl. Illi 2008, S. 131.

⁷⁷³ Vgl. Illi 2008, S. 203.

⁷⁷⁴ Vgl. Gilgen 1977, zit. nach P.Wd. 1990, S. 55.

⁷⁷⁵ Gilgen 1977, zit. nach P.Wd. 1990, S. 55.

Regel ein, dass in zwei aufeinanderfolgenden Jahren je eine Gemeinde auf dem Land, im dritten Jahr wiederum das Museum in Winterthur als Veranstalter auftrat.⁷⁷⁶ Die Ausstellungsorte wurden von einer aus zur Hauptsache aktiven Künstlern bestehenden Kommission gesucht und bestimmt. An der Spitze dieser Kommission standen lange Fritz Zbinden, später Heini Waser und ab 1980 Robert Bosshard.⁷⁷⁷ In den jeweiligen Gemeinden waren es örtliche Gruppierungen wie Lesegesellschaften, Verkehrs- und Verschönerungsvereine, Schulpflegen oder ad hoc gebildete Kommissionen, die verantwortlich für die Organisation der Ausstellungen zeichneten, welche meistens in Schulzimmern, Sing- und Gemeindesälen, Turnhallen oder Kirchgemeindehäusern stattfanden. Das Patronat der Ausstellungen übernahm die Zürcher Regierung.⁷⁷⁸

Die Zürich-Land-Ausstellung fand 1991 zum letzten Mal statt. Man hatte die Ausstellung nach der 50. Ausführung aufgehoben. Die Ausstellung war ein Erfolgsmodell. Sowohl arrivierte Künstlerinnen und Künstler wie auch junge Nachwuchstalente zeigten ihre Werke. Die Ausstellung gab dem Publikum die Möglichkeit eines Überblicks über das regionale Kunstschaffen, wobei sich die Grenzen zwischen Stadt und Land zunehmend aufgelöst hatten. Letztlich scheiterte das Format an seinem eigenen Erfolg. Zunehmend mehr Künstlerinnen und Künstler meldeten sich zur Teilnahme an. Waren es 1977 insgesamt 451 Arbeiten, so waren es 1988 über 1423 eingereichte Werke von 506 Kunstschaffenden.⁷⁷⁹ Nicht nur wurden die Teilnehmerinnen und Teilnehmer mittlerweile gerne als Heimatkünstler apostrophiert, es wurde immer schwieriger, ein geeignetes Raumangebot zu finden und die jurierten Werke zu präsentieren. Während sich die Arrivierten langsam aus dem «Wettbewerb mit den Allzu vielen»⁷⁸⁰ zurückzogen und die anderen sich über den Jury-Filz⁷⁸¹ beklagten, hob man 1991 nach der 50. Ausrichtung der Ausstellung das Format auf. Der einsetzende Kunstboom und eine florierende Galerienszene trugen dazu bei, der Initiative ein Ende zu setzen.

Mit der Durchführung der Zürich-Land-Ausstellung folgte der Kanton dem Beispiel der Stadt Zürich, die bereits 1932 damit begonnen hatte, der in Zürich ansässigen Künstlerschaft Gelegenheit zur Präsentation ihrer Werke zu geben. Diese ersten Veranstaltungen standen deutlich im Zeichen der Wirtschaftskrise.⁷⁸² Die ersten Ausstellungen fanden in Turnhallen, im Bleichehof, im Kunsthaus oder im Kunstgewerbemuseum statt. 1943 wurde die Ausstellung erstmals in die Räume des Helmhauses verlegt. Organisiert wurde die Schau neu durch die Künstlerverbände. Verschiedene Auseinandersetzungen bewogen die Stadt, 1956 die Organisation wieder selber zu übernehmen und durch ein Dreierkollegium zu jurieren. In den 1960er Jahren wurde das Kuratorium Max Bill übertragen. Dieses sah vor, einen Turnus nach stilistischen Prinzipien einzuführen. Ein Konzept, das zu heftigen Kontroversen Anlass gab. 1971 trat eine neue Wende ein, als erstmals die Kunstszene Zürich als unjurierte Veranstaltung in sämtlichen Hallen der Züspa zur Durchführung gelangte.⁷⁸³ Im Verlaufe der 1990er Jahre änderte die Zürcher Präsidialabteilung ihren Modus abermals und schuf die

⁷⁷⁶ Vgl. P.Wd. 1990, S. 55.

⁷⁷⁷ Vgl. P.Wd. 1990, S. 55.

⁷⁷⁸ Vgl. P.Wd. 1990, S. 55.

⁷⁷⁹ Vgl. P.Wd. 1990, S. 55.

⁷⁸⁰ P.Wd. 1990, S. 55.

⁷⁸¹ Vgl. P.Wd. 1990, S. 55.

⁷⁸² Vgl. Wagner 1985, o.S.: Der Zürcher Stadtrat veranstaltete diese Schaus mit der offen erklärten Absicht, in diesen Ausstellungen nicht nur besonders wertvolle Werke für die städtische Sammlung zu erwerben, sondern bei seinen Entscheidungen ebenso sehr die materielle Situation des Künstlers in Betracht zu ziehen. Diese Ankaufspolitik wurde später kritisiert. Das Kriterium «Qualität» sollte bei den Erwägungen im Vordergrund stehen.

⁷⁸³ Vgl. Wagner 1985, o.S.

Kunstszene Zürich ab. Die unjurierten Ausstellungen fanden in der Folge nur noch in unregelmässigen Abständen statt. Bis heute kämpfen die Zürcher Künstlerinnen und Künstler um mehr Ausstellungsmöglichkeiten in den Kunsthäusern, um ihre Werke zu präsentieren.

Mehr Erfolg hatten die Mitglieder der seit 1916 bestehenden Winterthurer Künstlergruppe.⁷⁸⁴ Die Gruppe wurde im selben Jahr gegründet, wie das Museum in Winterthur seine Tore öffnete.⁷⁸⁵ Seither feierte die Gruppe manche Erfolge. Dies hatte damit zu tun, dass die Künstler in der Stadt Winterthur auf ein Wohlwollen trafen, das die Stadt der bildenden Kunst entgegenbrachte.⁷⁸⁶ Die Familien Reinhart und Hahnloser waren passionierte Sammlerfamilien. Schon früh sammelten sie Werke der Ecole de Paris. Dies hinterliess Spuren. Viele Mitglieder der Künstlergruppe Winterthur orientierten sich nach Frankreich und insbesondere an Felix Vallotton. Andererseits war die Gruppe eng mit dem Kunstmuseum verbunden. So konnte die Künstlergruppe jeweils ein Mitglied in den Vorstand des Kunstmuseums Winterthur delegieren und das Programm des Museums mitgestalten.⁷⁸⁷ Das Museum lud seinerseits die Mitglieder dazu ein, ihre Zeichnungsübungen durchzuführen.⁷⁸⁸ Man hatte dafür eigens einen Aktsaal neu eingerichtet. Im Eröffnungsjahr des Museums konnte die Winterthurer Künstlergruppe erstmals ihr Schaffen präsentieren.⁷⁸⁹ An dieser Ausstellung nahmen 24 Künstler teil. Die Dezemberausstellungen, die seither in grosser Kontinuität in Winterthur organisiert werden, zählen zu den ältesten Weihnachtsausstellungen in der Schweiz überhaupt.⁷⁹⁰

Die Partizipation an den Dezemberausstellungen war klar geregelt. Obwohl die Modalitäten über die Zeit hinweg verschiedentlich abgewandelt wurden, galt stets, dass nur jurierte Werke gezeigt wurden. Dies galt sowohl für die Gruppenmitglieder wie auch für Bewerber oder Gäste.⁷⁹¹ Durch dieses Verfahren waren Kontinuität und künstlerische Qualität garantiert. Im Gegensatz zur Heterogenität der Zürcher Künstlerschaft vermittelte die Winterthurer Künstlergruppe ein Bild der Geschlossenheit. Noch 1978 konstatierte ein Kritiker, ein Merkmal der Künstlergruppe sei: «... die Beständigkeit, auch die Reserviertheit gegenüber den avantgardistischen Strömungen, weshalb die Entwicklungen in Winterthur nur sehr langsam von statten gehen. Deshalb die lange andauernde Gegenstandsgebundenheit in der Kunst».⁷⁹² Die Malerei ist lange prägende Gattung der Winterthurer Künstlergruppe.

Die gegenständlich malenden Künstler haben den Ton der Künstlergruppe Winterthur bis weit in die 1980er Jahre angegeben. Zu den markantesten Malerpersönlichkeiten, die das Gesicht der Gruppe lange prägten, zählen die Gründungsmitglieder Jean Affeltranger (1874–1955), Werner Meyer (1895–1981), Gustav Weiss (1886–1973), Alfred Kolb (1878–1958), Hans Schoellhorn (1892–1982), Oscar Ernst (1886–1944) oder der sich im Stil des malerischen Naturalismus ausdrückende Jakob Herzog (1867–1959), um nur einige zu nennen. In den 30er Jahren stellten regelmässig über 30 Künstler aus. Ende der 1940er traten der Gruppe neue Mitglieder bei. Wieder waren einige dabei, die von der französischen Malkultur geprägt waren und diese intensiv pflegten, wie Rudolf Zender (1901–1988) oder Henri Schmid (1924–2009). Schliesslich traten Hans Affeltranger (1919–2002), Heinz Keller

⁷⁸⁴ Zur Winterthurer Künstlergruppe siehe: Mebold 1989, Schwarz 1998.

⁷⁸⁵ Mebold 1989, S. 6–14.

⁷⁸⁶ Vgl. Bühlmann 1978.

⁷⁸⁷ Vgl. Bühlmann 1978.

⁷⁸⁸ Vgl. Mebold 1989, S. 6–14.

⁷⁸⁹ Vgl. En 1982.

⁷⁹⁰ Vgl. Bühlmann 1978.

⁷⁹¹ Vgl. Vögele 1978.

⁷⁹² Vgl. Bühlmann 1978.

(*1928) und Hans Ruedi Sieber (1926–2002) der Gruppe bei sowie die zunehmend expressiv malenden Willy Suter (1918–2002), Walter Kerker (1924–1989) und Geo Bretscher (1919–2003). Einer, der sich an Cézanne orientierte aber auch gerne experimentierte, war Eugen Eichenberger (*1926). Eugen Del Negro (*1936) seinerseits trieb die expressive gegenständliche Malerei bis in die Abstraktion. Sie alle zählten zu jenen Malern, die zur charakteristischen Winterthurer Maltradition beitrugen, die sich durch die Wertschätzung des handwerklichen Könnens, durch die Pflege echter Peinture sowie durch eine gemütvoll, bürgerliche Intimität auszeichnet.⁷⁹³

Die figurative Malerei hatte auch das Gesicht der Ausstellungen lange geprägt. Erst 1972 beobachtete der unermüdliche Kommentator der Szene, Helmut Kruschwitz, eine Wende und stellte fest: «... wie fliessend der Übergang zwischen den beiden Aussageweisen ist. Das Besondere dieser Dezemberschau liegt darin, dass zum ersten Mal die ungegenständliche Kunst kaum merkbar das grössere Gewicht erhält. Daran mag auch das Fehlen von drei wichtigen gegenständlichen Künstlern, Hans Affeltranger, Heinz Keller und Rudolf Zender, schuld sein ... Im Übrigen hat die ins Grundsätzliche erhobene Gegenüberstellung von gegenständlicher und ungegenständlicher Aussage ihre Aktualität eingebüsst, seit die Pop Art, der fotografische Realismus und andere neueste Tendenzen sich in unerwarteter Weise und aufgrund anderer Mittel mit der sichtbaren Wirklichkeit auseinandersetzen.»⁷⁹⁴

Bereits in den 40er Jahren hatte sich der Druck auf die Gruppe verstärkt, junge, experimentell denkende Künstler in die Ausstellungen aufzunehmen. Doch dauerte es bis in die 1960er Jahre, bis sich die junge Nachkriegsgeneration aus dem Windschatten der figurativ malenden Künstler lösen konnte. Zu diesen Künstlern, die sich durchsetzen konnten, zählten der Bildhauer Robert Lienhard (1919–1989), die surreal arbeitenden Hans Ulrich Saas (1916–1997), Emil Häfelin (1921–2001), Hanna Lutz-Sander (1914–2004), beziehungsweise der vielfältig experimentierende und verhältnismässig früh ungegenständlich malende Heinrich Bruppacher (1930–2010) oder Camillo Jelmini (*1935), der angeregt durch die Farbfeldmalerei in den 1960er Jahren zur Abstraktion fand.

Auch die konstruktive und konkrete Kunst konnte in Winterthur Fuss fassen. Zu den Protagonisten zählen Ulrich Elsener, Ernst Brassel, Manfred Schoch, Alfred Rainer Auer, Heinz Müller-Tosa. Sie entwickelten eine eigene geometrische Sprache, mit der sie zunehmend Erfolge feierten.

Alles in allem hatte sich die Künstlergruppe Winterthur als eine lebendige und nach vielen Seiten offene Künstlergruppe entwickelt, in der ab den 1970er Jahren die vielfältigen Strömungen Platz fanden: Karl Bühlmann, ein anderer Beobachter, schreibt in den «Luzerner Neuesten Nachrichten» über die Ausstellung von 1978: «Die Ausstellung belegt aber auch, dass die Tendenzen innerhalb der Gruppe vielfältiger sind: Sie reichen von der gegenstandsgebundenen Malerei eines Henri Schmid, Bruno Bischofberger, Werner Meyer oder den kraftvollen Holzschnitten von Heinz Keller über surrealistische Konfrontationen bei Emil Häfelin oder Hans Ulrich Saas, lyrischen Abstraktionen von Hans Affeltranger, Heinrich Bruppacher, Ernst Egli und Carl Wegmann zu den geometrischen Formrastern der konkret-konstruktivistisch arbeitenden Ulrich Elsener und Manfred Schoch und den hintergründig fragenden schwarzen Konzeptbildern des jungen Martin Schwarz.»⁷⁹⁵

⁷⁹³ Vgl. Kruschwitz 1985.

⁷⁹⁴ Kruschwitz 1972.

⁷⁹⁵ Bühlmann 1978.

Die Künstlergruppe Winterthur hatte seit ihren Anfängen im Dezember Gastrecht im Kunstmuseum Winterthur. Da die Mitglieder der Künstlergruppe auch berechtigt waren, an der Zürich-Land-Ausstellung teilzunehmen, hatten sie in jenen Jahren, in denen die Ausstellungen im Kunstmuseum Winterthur stattfanden, zweimal pro Jahr in der Stadt eine Gelegenheit, ihre Werke zu präsentieren. Das Gastrecht der Gruppe im Kunstmuseum Winterthur blieb auch nach der Auflösung der Zürich-Land-Ausstellung erhalten. Wenn sich auch die Modalitäten mehrmals geändert haben, so haben die Mitglieder der Künstlergruppe bis heute Gelegenheit, ihre Werke im Museum zu präsentieren.

Ab den 1950er Jahren gingen einzelne Gemeinden abermals dazu über, «ihren» Künstlerinnen und Künstlern vermehrt eigene Ausstellungen in Gemeindehäusern, Kirchen und in Lesezirkeln auszurichten. Der Regierungsrat besuchte in der Folge auch diese Ausstellungen und kaufte Werke an.

Diese Initiativen, die Künstler der Stadt Winterthur wie auch jene, die auf dem Lande wohnten, mit Ankäufen zu unterstützen und zu fördern, haben der Kunstsammlung des Kantons Zürich ein eigenes Gepräge gegeben. So bildet zum Beispiel die Künstlergruppe Winterthur mit mehr als 700 Werken einen wichtigen Schwerpunkt der Kunstsammlung.

Bilder der Heimatverbundenheit

Zur Zeit des Zweiten Weltkriegs war der Kanton Zürich weitgehend ländlich geprägt. Entsprechend verbreitet waren Bilder der bäuerlichen Kultur mit Darstellungen von Ackergerät, von Heugabeln und Pflügen. Oder mit Motiven, die die Bauern bei der Feldarbeit zeigen, sowie Bäuerinnen, die in einem geflochtenen Korb das Essen aufs Feld tragen. Die Bilder demonstrierten die Verbundenheit der Menschen mit der Erde, die ihnen in den harten Zeiten Halt gab.

In Zeiten der Lebensmittelknappheit beschäftigte das Thema die Menschen. Viele dieser Darstellungen waren motiviert durch den von Bundesrat Friedrich Traugott Wahlen 1940 initiierten Plan Wahlen zur Ernährungssicherung. Diese im Volksmund «Anbauschlacht» genannte Massnahme sollte die Nahrungsmittelknappheit lindern. Mit dem Anbau von Kartoffeln und Gemüse konnte ein sehr viel höherer Kalorienbedarf gedeckt werden als mit Vieh- und Graswirtschaft, weshalb die Bauern auf die sehr viel intensivere Feldwirtschaft umzustellen hatten. Um die Ernährung der Bevölkerung sicherzustellen, wurden Programme initiiert. Schülerinnen und Schüler aus der Stadt wurden für die Feldarbeit zu obligatorischen Landdiensten einberufen. Firmenchefs wie Emil Bührle stellten ihre Lehrlinge für die Feldarbeit von der Maschinenproduktion frei.

Die Künstler wurden nicht müde, diese Themen immer wieder in ihren Bildern festzuhalten. So stammt etwa von Jakob Ritzmann das Bild eines eben gepflügten Ackers (*Frisch gepflügter Acker*, o.J., Ankauf 1954, Inv. Nr. 1592), dessen Duft der frisch aufgeworfenen Erdscholle buchstäblich in die Nase steigt. Er folgte hierin Rudolf Koller, der seinerseits dieses Motiv im ausgehenden 19. Jahrhundert wiederholt gemalt hatte. Von Robert Amrein (1896–1945) stammt das 1934 gemalte Bild *Pflügender Bauer* (1934, Ankauf 1934, Inv. Nr. 273), das einen Landwirt zeigt, der eben mit dem Pflug eine tiefe Furche in die Erde gräbt. Kräftige Rotakzente verbreiten eine lichte, sonnige Atmosphäre. Das forciert positiv gestimmte Bild weist früh die Anzeichen des «Landi-Stils» auf, der sich ab Mitte der 30er Jahre bei vielen Künstlern durchsetzte. Vom in Paris ausgebildeten Jean Kern (1874–1967) stammt das Bild eines Sämanns, der mit weit ausholenden Schritten, Samen streuend, einer Ackerfurche entlang marschiert (*Sämann*, o.J., Ankauf 1941, Inv. Nr. 2402). Die Gesten des kräftigen jungen Burschen wirken beeindruckend. Aus der Untersicht dargestellt, erscheint der Mann geradezu monumental. Das Bild, das für den Strickhof Wülflingen angekauft wurde, sollte den jungen

Berufsleuten Zuversicht und Zukunftsvertrauen vermitteln. Doch nicht alle Bilder verbreiten eine hoffnungsvolle Stimmung. In manchen Bildern überwiegt eine eigentümlich bedrückende Erdschwere. Die Gestalten sind mit bedeutungsvollem Ernst erfüllt. Sie sind in gebückter Haltung dargestellt, die Sorgen sind ihnen ins Gesicht geschrieben. Die Mühen des Alltags lasten auf ihren Schultern. Max Billetters (1900–1980) in unbunten, erdigen Tönen gemalte *Runkelern* (o.J., Ankauf 1944, Inv. Nr. 669) vermittelt diese Düsterei der Zeit. Eine Frau in gebeugter Haltung, das geknotete Haar mit einem Kopftuch umschlungen, und ein älterer Mann schleppen sich müde über das Feld. Die Motive mit Ernteszenen oder landwirtschaftlichen Werkzeugen hatten durchaus symbolische Bedeutung, so wie ein Feld mit blühenden Bäumen als Zeichen der Hoffnung für eine positive Zukunft gelesen wurde.

Arbeiter, Bauplätze, Bagger und Kieswerke

Interessant ist der Zeitpunkt, zu dem die detailreiche Zeichnung *Kies- und Mischanlage in Marthalen* (1935, Ankauf 1935, Inv. Nr. 22) von Eduard Stiefel erworben wurde. Wahrscheinlich steht der Ankauf des Blattes im Zusammenhang mit der von Bund und Kantonen forcierten Bautätigkeit. Der Bedarf an Kies stieg enorm. Zur selben Zeit wurde auch mit dem Bau von Festungsanlagen zur Sicherung der Landesgrenzen begonnen. Dies erforderte Baumaterial in grossen Mengen, was die Anlagen zur Gewinnung und Aufbereitung von Kies in den Fokus rückte.⁷⁹⁶ Kiesgruben und -aufbereitungsanlagen ziehen auch in den 1950er Jahren, anlässlich des Flughafenbaus, die Aufmerksamkeit der Künstler auf sich.

Zu den Arbeitsbeschaffungsprogrammen der 1930er Jahre, die als Folge der Weltwirtschaftskrise ins Leben gerufen wurden, gehörte die tatkräftige Unterstützung der Bauindustrie durch den Ausbau der Infrastruktur. Der Strassenbau wurde mächtig forciert. Auf Baustellen traf man überall. Dieser Umstand rief das Thema der Arbeit und des Bauplatzes ins Bewusstsein der Künstler. Das erste Bild zu diesem Motivkreis wurde 1934 für die Sammlung angekauft. Johannes Weber hatte das Grossformat *Arbeit* (1917, Ankauf 1934, Inv. Nr. 38) gemalt, möglicherweise angeregt durch die damalige Arbeiterbewegung. Dargestellt sind drei athletische Bauarbeiter, die hintereinander marschierend schwere Schubkarren schieben. Die im Gegenlicht gemalten Silhouetten wirken mächtig und erinnern an mythologische Gestalten. Die drei Figuren machen deutlich, dass Arbeit Anstrengung und Muskelkraft bedeutet. 1936 erwarb das Arbeitsamt ein von Jakob Friedrich Welti (1871–1952) gemaltes Porträt eines anonymen, frontal ins Bild gesetzten Arbeiters (*Arbeiter*, o.J., Ankauf 1936, Inv. Nr. 415), der ein Werkzeug schultert.⁷⁹⁷ Arbeitsbilder zählen auch zu den bevorzugten Sujets von Salomon Sigrist (1880–1966).⁷⁹⁸ Die Strassenbauszene zeigt zwei kräftige Männer mit erhobenem Bickel. Ein anderer steht daneben und wartet, dass seine Schubkarre gefüllt wird. Ein Aufseher kontrolliert die Ausführung.⁷⁹⁹ Sigrist gibt uns keine näheren Hinweise, wo die Szene stattfindet. Es geht ihm primär um die Darstellung des Strassenbaus als solchen. Walter Andreas Hofers (1904–1994) Gemälde *Strassenarbeiter* (1933, Ankauf 1948, Inv. Nr. 899) zeigt eine Gruppe von Strassenbauern bei der Arbeit. Auch er malt keine Baumaschinen. Strassenbau ist Handarbeit. Kesselweise wird der Belag ausgeschüttet und mit der Maurerkelle verteilt. Die Walze wird mit Muskelkraft bewegt. Vom Stil her ist Hofers Bild zwar vom sozialistischen Realismus geprägt.

⁷⁹⁶ Vgl. Toggenburger o.J.: wie das Beispiel der Firmengeschichte Toggenburger zeigt.

⁷⁹⁷ Vgl. Righini 1931, S. 15: Jakob Welti war Gründungspräsident der 1897 gegründeten Künstlervereinigung.

⁷⁹⁸ Neben religiösen Sujets und Landschaftsdarstellungen.

⁷⁹⁹ *Strassenbau* (o.J., Ankauf 1943, Inv. Nr. 1943).

Doch zeigt er die Bauarbeiter nicht in übersteigert heroischen Posen, sondern er zeigt die Arbeiter konzentriert und versunken in ihre Tätigkeit.⁸⁰⁰



Walter Andreas Hofer: *Strassenarbeiter*, 1933, Öl auf Leinwand, 55 x 110 cm, Inv. Nr. 899.

Selten teilen die Künstler mit, welcher Bauplatz sie zu ihrer Darstellung angeregt hat. Eine Ausnahme bildet das Ölbild *Seestrasse* (o.J., Ankauf 1954, Inv. Nr. 1615) von Werner Hunziker (1894–1975). Der Titel benennt den Ort, wo der Bauarbeiter die Erde in die Schubkarre schaufelt. Es ist die Hauptstrasse, die dem Zürichseeufer entlangführt. Der Abschnitt neben dem Fahrstreifen ist bereits freigeräumt. Die Bauarbeiten dienen der Verbreiterung der Strasse. Der Künstler stellte sich für seine Darstellung so, dass der Blick in Richtung Meilen geht, damit er auch die Alpen im Visier hatte. Das Gemälde wurde 1954 für das Bezirksgebäude Meilen erworben, als Erinnerung an diese Bauarbeiten.

Während im benachbarten Ausland die Bomben fielen und die Städte zerstörten, erweiterte man in Zürich die Infrastruktur. Als 1942 am Zürcher Hauptbahnhof gebaut wurde, stand Ernst Albert Rüegg (1889–1944) mit gespitztem Bleistift vor Ort und dokumentierte die Bauarbeiten detailliert (*Umbau Hauptbahnhof Zürich*, 1942, Ankauf 1942, Inv. Nr. 590). Das genaue Hinschauen hatte er an der Kunstgewerbeschule, die er von 1917 bis 1921 besuchte, von Otto Baumberger eingetrichtert bekommen. Für seine Schilderung hatte er sich bei der Sihl an der Ecke zur Gessnerallee positioniert. Zu seiner Linken steht der Hauptbahnhof noch ohne Anbauten. Die Stirnseite der Halle wird zum Teil von einer riesigen, von einer Dampflokomotive ausgestossenen Rauchwolke verdeckt. Das Gelände neben den Geleisen ist mit Abschränkungen gesichert. Man hatte dort das Baumaterial deponiert. Rüegg stellte das Blatt in der ersten Zürich-Land-Ausstellung aus, die im Kunstmuseum Winterthur stattfand. Dort erwarb es der Kanton für die Sammlung. Ernst Albert Rüegg hatte dem Kanton bereits früher ein Blatt verkaufen können. Er hatte die *Seegrörni vom 6. März* (1929, Ankauf 1929, Inv. Nr. 63) gemalt. Auf dieser panoramaartigen Darstellung vergnügten sich Spaziergängerinnen und Schlittschuhläufer auf dem zugefrorenen See. Das einzigartige Erlebnis hatte sich der Künstler wie 150'000 Zürcherinnen und Zürcher⁸⁰¹ nicht entgehen lassen. Das nächste Mal sollte der Zürichsee erst wieder 1963 zufrieren, zu einer Zeit, als das Ereignis bereits für die Wochenschau auf Celluloid festgehalten werden konnte.⁸⁰² Rüegg malte beide Bilder mit derselben Detailversessenheit. Er war

⁸⁰⁰ Der Kanton kauft in den folgenden Jahren noch zwei weitere Bilder des Künstlers: *Strassenbau* (o.J., Ankauf 1949, Inv. Nr. 1001); *Hausbau* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 1100_131).

⁸⁰¹ 150'000 Personen waren 1963 auf dem See. Wahrscheinlich waren es 1929 nicht gar so viele.

⁸⁰² Von dieser Seegrörni begeistert war auch Walter Sauter, der seinerseits das Ereignis in einem stimmungsvollen Ölbild festhielt: *Seegrörni* (1963, Ankauf 1963, Inv. Nr. 2302).

1933 von Zürich nach Wald gezogen, wo er vor allem als Lithograf und Gebrauchsgrafiker seinen Lebensunterhalt verdiente.



Ernst Albert Rüegg: *Umbau Hauptbahnhof Zürich*, 1942, Bleistift auf Papier, 27 x 38 cm, Inv. Nr. 590.

Nicht jeder Künstler mochte die körperlichen Anstrengungen der Bauarbeiten in den Fokus rücken. Das Gemälde *Bauarbeiter* (1935, Ankauf 1954, Inv. Nr. 1577), das Max Hunziker gemalt hatte, wirkt durch die hellen Farben und durch die bukolische Atmosphäre geradezu heiter. Es zeigt zwei Bauarbeiter, die sich eine Pause gönnen. Das Gemälde wurde zu einem Zeitpunkt erworben, als der wirtschaftliche Aufschwung nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in der Luft lag und die Hoffnung auf eine bessere Zukunft bereits deutlich spürbar war.⁸⁰³

Erste Zeichen der Veränderung

In Zürich rückten die Spitalneubauten schon bald nach dem Kriegsende in den Fokus der Künstler. Fritz Ostertag (*?), Maler und Architekt im Hochbauamt, dokumentierte in verschiedenen Bildern den Bauvorgang des Universitätsspitals sowie des Kantonsspitals in Winterthur.⁸⁰⁴ Alfred Bernegger (1912–1978), der sein Atelier an der Plattenstrasse hatte, hielt die Veränderung, die der Bau eines der ersten Hochhäuser in Zürich, das Schwesternheim (heute Personalhaus des Universitätsspitals), mit sich brachte, in einem Bild *Blick gegen das Schwesternhaus* (o.J., Ankauf 1949, Inv. Nr. 1200_885) fest. Er malte im Vordergrund ein Haus im Baumeisterstil, umgeben von üppig wachsenden Bäumen und Sträuchern. Im Hintergrund das neue Hochhaus, das langsam in den Himmel wächst. Als Zeichen des modernen Bauens steht vor dem neuen Haus ein Baukran. Während die Bauten statisch und unbewegt in der Umgebung stehen, malt er die Natur heftig bewegt. Die Gebäude sind mit ruhigen Pinselstrichen dargestellt. Im Gegensatz dazu sind die Natur, die Bäume und der Himmel, in vielfältigen Grün- und Blautönen und in heftiger Gestik gemalt. Bernegger kam in seiner Malerei mit fünf Farben aus: Weiss, Ocker, Englischrot, Grüne Erde und Kobaltblau.⁸⁰⁵ Die differenzierten Grün- und Blautöne in seinem Bild hatte er aus diesen gemischt. Das Bild ist emotional aufgeladen. Es macht die ambivalente Haltung des Künstlers dem Fortschritt gegenüber deutlich und signalisiert zugleich, dass die baulichen Veränderungen in der Stadt nicht mehr aufzuhalten sind. Bernegger zählt

⁸⁰³ Vgl. RRB 3429 vom 9. Dezember 1954.

⁸⁰⁴ Vgl. RRB 3202 vom 23. November 1950: «Anlässlich der Besichtigung von Freizeitarbeiten von Funktionären des Hochbauamtes durch den Regierungsrat wurde angeregt von Architekt Fritz Ostertag einige Bilder, die verschiedene Baustadien der Neubauten des Kantonsspitals Zürich festhalten, zu erwerben.»

⁸⁰⁵ Vgl. Egli zit. nach Behr 2005, S. 105–130, hier S. 113.

zu den tragischen Figuren der Zürcher Malerei. Er zerbrach am rasanten Wandel und starb 1978 in der Psychiatrischen Klinik Rheinau.⁸⁰⁶

Die Stadt rückt in den Fokus: Häuser und Fassaden

Vincent van Gogh war für manchen Künstler ein Vorbild dafür, die Gebäudefassaden zum Motiv eines Bildes zu machen. Van Gogh wurde seit 1910 in der Schweiz aufmerksam wahrgenommen. 1924 widmete ihm das Kunsthaus Zürich eine Ausstellung. Der arrivierte deutsche Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe schrieb ein grundlegendes Werk über den Holländer und 1947 waren seine Bilder in der Kunsthalle Basel zu sehen. Van Goghs in heller Palette gemalte Häuser und Plätze in Arles regten die Künstler zu vergleichbaren Themen an. Die *Rote Villa* (o.J., Ankauf 1948, Inv. Nr. 925) von Rudolf Zender oder die Darstellungen von *Montrouge* (o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1022) von Carl Liner sind nur zwei von vielen Beispielen. Für andere war auch Varlin ein Vorbild, der seinerseits von van Gogh fasziniert war.

Varlin

1938 reiste Varlin (1900–1977) nach Arles, wo er das Haus von van Gogh malte.⁸⁰⁷ Varlin war grundsätzlich begeistert von Hausfassaden. Er malte zahlreiche Bilder mit Fassaden von Geschäften, Cafés oder Hotels. Oft malte er die Gebäude von einem frontalen Blickpunkt aus. Bildebene und Fassade hielt er parallel. Die Fassade malte er bildfüllend, ohne Himmel und Strasse, die der Darstellung perspektivische Tiefe verleihen würden. Die Gliederung des Bildes ist die Gliederung des gemalten Gegenstandes.⁸⁰⁸ Dieses Bildschema greift der Künstler auf, um die alte Kaserne an der Kanonengasse 5 zu malen (*Die alte Kaserne in Zürich*, 1956, Ankauf 1989, Inv. Nr. 8000). Das Gebäude ist ein städtebauliches Monument mit einer markanten, nach klassischem Vorbild symmetrisch gegliederten Fassade mit Mittelrisalit und Seitenflügeln.



Varlin (Willi Guggenheim): *Die alte Kaserne in Zürich*, 1956, Öl auf Leinwand, 131 x 186 cm, Inv. Nr. 8000.

⁸⁰⁶ Der Kanton richtete 1867 in den alten Klostergebäuden auf der Insel Rheinau eine psychiatrische Pflegeanstalt ein, um die Universitätsklinik Burghölzli zu entlasten. Im Burghölzli blieben die Patienten maximal zwei Jahre. Wenn sie als unheilbar galten, wurden sie auf die Insel Rheinau verlegt, wo sie oft den Rest ihres Lebens verbrachten.

⁸⁰⁷ Vgl. Varlin, *La maison de Vincent van Gogh* (1938, Inv. Nr. SIK ISEA 51374), Öl und Bleistift auf Malkarton, 59,5 x 79,5 cm.

⁸⁰⁸ Vgl. Guggenheim 2000, S. 9–65, hier S. 24.

Um das Gebäude in seiner ganzen Breite auf die Leinwand zu bringen, hat sich Varlin auf der gegenüberliegenden Seite der Sihl aufgestellt. Von hier aus führt die Fussgängerbrücke, die er in perspektivischer Verengung malt, schnurgerade auf den Haupteingang des Gebäudes zu. Die in die Ferne gerückte Kaserne wirkt monumental. Das frontal dargestellte Gebäude malte er mit allen Details: Fassadengliederung, Fenster, Türen, Simsen. Das Gemälde ist in unbunten Grau- und Brauntönen gehalten. Varlin konnte nicht auswendig malen. Stets malte er vor dem realen Objekt, um so auch die Lichtverhältnisse und die augenblickliche Stimmung festzuhalten. Ein unbekannter Fotograf nahm den Künstler auf, als er 1956 das Gemälde pinselte.⁸⁰⁹ Varlins Fassadenbilder sind ein typischer Teil seines Œuvres.⁸¹⁰ 1945 kaufte die Kunstkommission das Gemälde *Le Montreux, Palace Hotel Façade Nord* (o.J., Ankauf 1945, Inv. Nr. 778) sowie 1951 verschiedene Darstellungen mit ländlichen Motiven für den Neubau des Universitätsspitals Zürich. Der Ankauf geschah, als Varlin zu ersten Erfolgen kam. Erst zu einem späteren Zeitpunkt erwarb der Kanton Zürich eine Darstellung des Rokoko-Pavillons im Park des Beckenhofs.⁸¹¹ Varlin hatte das Gebäude mit weisser Fassade und gelber Türe, das von zwei mächtigen Platanen flankiert wird, einst auf die Schranktüre eines kleinen Möbels gemalt, wobei er die Rückseite als Farbpalette benützte. Er hatte in diesem Pavillon 1948 sein Atelier eingerichtet,⁸¹² sozusagen in der unmittelbaren Nachbarschaft des dritten Verwaltungsgebäudes, das der Kanton Zürich 1965 auf dem an den Beckenhofpark angrenzenden Grundstück, Ecke Stampfenbach-/Waltersbachstrasse, errichtete.

Alfred Huber

Das stattliche *Haus an der Höschgasse* (o.J., Ankauf 1945, Inv. Nr. 756) malte Alfred Huber (1908–1982). Auf der Rückseite des Gemäldes ist die Wohnadresse von Alfred Huber auf der Etikette angegeben, wonach er an der Birmensdorferstrasse 3 wohnte. Die Birmensdorferstrasse wurde 1847 gebaut. 1945 zählte das Viertel zu den Arbeiterquartieren von Zürich. Das bürgerliche Wohnhaus an der Höschgasse mit dem geschwungenen Giebel und den eleganten schmiedeeisernen Balkonbrüstungen stand ganz im Gegensatz zu den kleinen, ärmlich wirkenden Gebäuden an der Birmensdorferstrasse. Vielleicht war es dieser Gegensatz, der den Künstler anregte, den herrschaftlichen Bau zu malen?

Edwin Wenger

Gleich drei Gemälde mit der Darstellung von Gebäudefassaden von Edwin Wenger (*1919) wurden für die Sammlung angekauft. Die schmucklosen Hausfassaden malte Wenger prominent ins Bild. So etwa die unscheinbare Fassadenseite eines namenlosen Gebäudes an der Stockerstrasse (*Stockerstrasse*, o.J., Ankauf 1946, Inv. Nr. 1200_8). Trotz der einfachen Fassade ist das Bild nicht langweilig. Die Monotonie der Fassadenfläche wird aufgebrochen von einer Reihe streng

⁸⁰⁹ Vgl. Guggenheim 2000, S. 9–65, Abb. S. 33.

⁸¹⁰ Die Kaserne ist nicht das einzige kantonale Gebäude, das Varlin malte. 1941/1945 malte er das Kantonsspital Zürich. Das Gemälde befindet sich seit 1945 als Leihgabe der Schweizerischen Eidgenossenschaft im Kunsthaus Zürich. Als die Zürcher Stadtverwaltung 1947 einen Wettbewerb zum Thema Stadt Zürich ausschrieb, malte Varlin das Kantonsspital abermals. Jetzt aber von der Gegenseite aus. Mit diesem zweiten Fassadenbild *Hommage à Semper* (1944–1947, Kat. 483, Öl auf Leinwand, 72 x 196 cm, Privatbesitz) gewann Varlin den ersten Preis (vgl. Abb. in: Guggenheim 2000, S. 175, Kat. Nr. 483).

⁸¹¹ *Atelier Beckenhof in Zürich* (1947–1956, Ankauf 2016, Inv. Nr. 18547). Das Gemälde ist in einer undatierten, von Varlin handgeschriebenen Bilderliste unter *Türe mit Beckenhof*, Kat. Nr. 195 aufgeführt. Persönliche Information von Patrizia Guggenheim an die Autorin, September 2016).

⁸¹² 1956 brannte das Atelier. Über 40 Bilder wurden zerstört. 1957 gab Varlin den Pavillon auf. 1958 mietet er von der Stadt Zürich das Atelier am Neumarkt 11 A.

übereinander angeordneter Fensterschlitze sowie durch Efeuranken, die langsam die Wand hochkriechen, und einer SBB-Bahnhofsuhr mit rundem weissen Zifferblatt und grossen Zeigern, die am benachbarten Postgebäude angebracht ist und ins Bildgeviert ragt. In einem anderen Bild (*Weisses Haus*, o.J., Ankauf 1954, Inv. Nr. 1526), einer perspektivischen Ansicht eines Baumeisterhauses, sticht die weisse Schauseite des Gebäudes, das unmittelbar neben den Bahngeleisen gelegen ist, aus dem intensiven Blau des Himmels heraus. Und die Eisenmasten und Leitungen des Bahnbetriebs unterbrechen spielerisch die plakativ aufgetragene Farbe.⁸¹³ Das dritte Gemälde wurde bereits 1948 erworben. Es ist ein Gebäude an der Sihlbrücke, das heute noch die einst legendäre «Helvti-Bar» beherbergt (*Sihlbrücke*, o.J., Ankauf 1948, Inv. Nr. 886). Dieser Ort ist traditions- und geschichtsgebunden. In den späten 1970er und in den bewegten 1980er Jahren trafen sich Musiker, Künstler, Studenten und die Journalisten des nahegelegenen «Tages-Anzeigers» zum Gespräch. Man traf sich vor und nach der «Demo». Hier soll der Mythos von «Züri brännt»⁸¹⁴ entstanden sein.⁸¹⁵

Industrie, Fabriken und Maschinenräume

Auf den Zeichnungen, die der Regierungsrat 1941 in Auftrag gab, waren im hoch industrialisierten Kanton Zürich oft Fabriken mit Hochkaminen, über denen schwarze Rauchsäulen in den Himmel stiegen, zu sehen. Doch den in Öl gemalten Gemälden mit Motiven der Industrialisierung wendeten sich die kantonalen Kunsteinkäufer erst im Verlaufe der 1950er Jahre zu. Ein Grund mag darin liegen, dass nach Jahren der Entbehrung der aufkommende Wirtschaftsaufschwung das Thema in den Fokus der Aufmerksamkeit rückte. Es war dies zugleich aber auch der Zeitpunkt, als die Fabriken mit den Produktionsräumen und den mächtigen Maschinen der kommenden Dienstleistungs- und Informationsgesellschaft zu weichen hatten und schon wieder am Verschwinden waren. Wenig später jedenfalls machte sich die Regierung Gedanken darüber, wie sie auf dem Lande Arbeitsplätze schaffen konnte, um das Abwandern der Bevölkerung in die Städte zu verhindern.⁸¹⁶ Industriebauten, Brücken, Bahnübergänge und Bahntrassees hatte man bisher kaum als gelungene Architektur betrachtet, sondern vielmehr als Störfaktoren in der idyllisch arkadischen Darstellung, die die Künstler als Gegenwelt zum Alltag malten. Ausschlag mag der Begriff der Arbeit gegeben haben: «Unser heutiges Verständnis von Arbeit hat sich erst im 19. Jahrhundert mit der Industrialisierung durchgesetzt [...] Die christliche Tradition verbindet Arbeit mit Strafe. Seit der Vertreibung aus dem Paradies muss der Mensch sein Brot im Schweisse seines Angesichts verdienen. Auch beim Adel war die Arbeit verpönt.»⁸¹⁷ Der Adel hat die Arbeit abgewertet. «Zu einer positiven Neubewertung kam es in der bürgerlichen Gesellschaft. Freie Arbeit galt nun als Quelle von Eigentum, Zivilisation und Selbstverwirklichung. Wie man aber bald merkte, entsprach das Fabriksystem diesem Bild von Arbeit nicht. Hier herrschten Elend, Ausbeutung und Monotonie vor. Unsere heutige Vorstellung von Arbeit ist noch sehr geprägt vom Bild der monotonen Fabrikarbeit.»⁸¹⁸ Mit dem Thema konnte man weder

⁸¹³ Tatsächlich sollte der Künstler nur einige Jahre später zur abstrakten Kompositionsweise übertreten.

⁸¹⁴ Paul Weixler ist der Autor des Textes dieses Punk Songs (Züri brännt im höchste Grad bis allne zäme es Liecht ufgat), der als Soundtrack die Bewegung begleitete.

⁸¹⁵ Dies konnte Edwin Wenger damals noch nicht wissen. Das Gebäude stand zum Zeitpunkt des Entstehens seines Bildes noch in der Nähe des Stauffachers und wurde erst danach verschoben. Heute ist die gesamte Umgebung umgestaltet. Blicken wir von der gegenüberliegenden Seite der Strasse auf das Haus, so sehen wir links davon die Sihl und unmittelbar daneben das Unterwerk Selnau mit dem Museum Haus Konstruktiv. Rechts des Gebäudes der verglaste Holzbau des neuen Verwaltungszentrums der Tamedia.

⁸¹⁶ Vgl. Künzi 1970, S. 14–20.

⁸¹⁷ Bernet 2016, S. 48–51.

⁸¹⁸ Bernet 2016, S. 48–51.

Gefühle der Erbauung noch der Motivation bewirken. In diesem Sinne hatten schon die Expressionisten während des Ersten Weltkriegs Städte- und Industrielandschaften gemalt. Für sie war dies eine beliebte Metapher, mit der sie das Leiden und die Zerstörung der Natur durch die Eingriffe der Zivilisation darstellen konnten. Kiesgruben, Gaskessel, Fabrikschlote oder Eisenbahntunnel rissen tiefe Wunden in das Wesen der Natur und raubten ihr ihre Ursprünglichkeit und Schaffenskraft.⁸¹⁹ Während in den eleganten Villen somit Porträts der Firmengründer und Fabrikanten hingen, erlebten die Arbeiterinnen und Arbeiter die Arbeit als Mühsal und Plage. Diesen Eindruck vermittelt auch das kleine Bild des Winterthurer Malers Ernst Egli.

Ernst Egli

Ernst Eglis (1912–1999) Darstellung *Arbeiter vor Fabrik* (um 1946, Ankauf 1993, Inv. Nr. 8398) zeigt die Männer, die wortlos in Richtung Fabrikeingang strömen, um ihre Schicht anzutreten. Strichmännchen gleich und ohnmächtig klein wirken sie vor der monumentalen Backsteinfassade. Anstrengung und Qual sprechen aus dem Bild, das knapp und klar über die Situation der Arbeiter berichtet, die Tag für Tag ihr Brot in der Fabrik verdienen müssen. Aus dem Bild, das seiner figürlichen Schaffensphase entstammt, spricht die tiefe Verbundenheit Ernst Eglis mit der Arbeiterklasse, der er selber entstammt.



Ernst Egli: *Arbeiter vor Fabrik*, um 1946, Öl auf Leinwand, 43 x 52 cm, Inv. Nr. 8398.

Walter Hess, Hermann Alfred Sigg und Marie-Hélène Clément

Zu den ersten Fabrikdarstellungen zählt die Pastellzeichnung *Fabriken* (o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1074) von Walter Hess (*1920). Was er «Fabriken» nennt, ist ein dominant im Vordergrund gemaltes blockhaftes Gebäude mit einem grossen, schwach geneigten Dach. In der Ferne erheben sich die Silhouetten weiterer kleinerer Fabrikgebäude, Kamine und Elektromasten in den blauen Himmel. Während Hermann Alfred Sigg (*1924) sein Bild *Nächtliche Fabrik* (1954, Ankauf 1954, Inv. Nr. 1556) beim Eindunkeln malte, «versteckte» Marie-Hélène Clément (1918–2012) die Fabrikgebäude mit den hohen Kaminen von Agnis hinter üppiger Vegetation (*Fabrik Agnis*, 1959, Ankauf 1960, Inv. Nr. 2003).

Bei den meisten Bildern ist zu erkennen, dass es den Malern nicht primär um das Sujet der Fabrik ging, sondern vielmehr um das Malen selbst. Das Motiv der Produktionsstätte war für sie eher ein Sujet wie jedes andere. Doch mit den rauchenden Kaminen und den grossflächigen Scheddächern hatten sie spezifische architektonische Elemente, die sie attraktiv in Szene setzen konnten. Vielleicht

⁸¹⁹ Vgl. Fässler 1999, S. 47.

fielen sie ihnen aber jetzt auf, weil mit dem wirtschaftlichen Aufschwung auch die Anfänge der Deindustrialisierung einhergingen und die Künstler festhalten wollten, was langsam am Versinken war.

Geo Bretscher

Obwohl die Firma Sulzer in Winterthur omnipräsent war und die Textil- und Maschinenindustrie im Zürcher Oberland eine wichtige Rolle spielte, sind Fabrikdarstellungen der Winterthurer Künstler eher selten und auch erst in den 1950er Jahren – zur Zeit des grossen Aufschwungs – für die Sammlung «ankaufswürdig».⁸²⁰ Jedenfalls ist Geo Bretscher (1919–2003) der Erste, der sein Gemälde mit *Sulzerfabrik in Oberwinterthur* (o.J., Ankauf 1963, Inv. Nr. 2286) betitelt. Er ist einer der wenigen und in der Sammlung der einzige, der die Fabrik, die er ins Bild rückt, überhaupt mit ihrem Namen bezeichnet. Trotzdem ist auch ihm die Fabrik «nur» eine willkommene Abwechslung, um ein schönes Bild zu malen. Wie seine Kollegen rückt er das Fabrikgebäude in die Ferne.



Karl Madritsch: *Fabriken*, o.J., Öl auf Leinwand auf Pavatex, 33 x 44 cm, Inv. Nr. 2311.

⁸²⁰ Zur Stadtentwicklung und Industriegeschichte Winterthurs, vgl. Eugster 2014: Bereits 1801 wurde mit der Spinnerei Hard in Wülflingen die erste Fabrik in der Schweiz überhaupt errichtet. Die Fabrik wurde in der Hard erbaut, da dort der nächstgelegene, noch nicht wasserrechtlich geschützte Wasserfall in der Nähe von Winterthur lag. Gründer der Firma waren die Familien Sulzer, Sulzer-Wart, Ziegler und Haggenmacher. Die Spinnerei wurde zunächst erfolgreich betrieben. Sie wurde mehrmals erweitert und modernisiert, bis sie wegen der Wirtschaftskrise von 1837 liquidiert werden musste. Die Fabrik ging in neue Hände über und wechselte auch in der Folge noch verschiedene Male die Unternehmer und mit ihnen die in den Hallen produzierten Waren. Heute steht die klassizistische Fabrikanlage unter nationalem Denkmalschutz.

Winterthur entwickelte sich im 19. Jahrhundert zu einem erfolgreichen Industriestandort. Schon früh hat die Familie Sulzer dazu beigetragen. Wieder war sie beteiligt, als diesmal 1834 Johann Jacob Sulzer das Unternehmen «Gebrüder Sulzer, Giesserei in Winterthur» gründete (das Porträt des Firmengründers befindet sich in der Sammlung). Die Firma mit ihren monumentalen Produktionshallen, der Giesserei, der Turbinenhalle in denen Feuerspritzen, Pumpen, Apparate für die Textilindustrie, Dampfmaschinen oder Dieselmotoren gebaut wurden, entwickelte sich buchstäblich zu einem Wahrzeichen der Stadt Winterthur. (1898 entstand der erste Sulzer Dieselmotor in Zusammenarbeit mit Rudolf Diesel.) Zusammen mit der grossen Anzahl Arbeiterwohnungen gaben die Fabrikanlagen der Stadt ihr charakteristisches Gepräge. Die Firma der Gebrüder Sulzer expandierte weltweit und beschäftigte bis zur Krise in den 1930er Jahren über 3000 Mitarbeitende.

Karl Madritsch

Karl Madritschs (1908–1986) Darstellung *Fabriken* (o.J., Ankauf 1963, Inv. Nr. 2311) ist quasi exemplarisch für die Ikonografie des Fabrikenbildes, zu welcher Hochkamine mit steigenden Rauchfahnen gehören. Auch er malt aus der Distanz. So kann er gleichzeitig mehrere nebeneinanderstehende Industriegebäude mit Hochkaminen und steigender Rauchfahne über den verrussten Dächern darstellen. Um der Luftverschmutzung Ausdruck zu geben, malt Madritsch mit trüben Farben.

Eugen Eichenberger

Eugen Eichenberger wählt eine andere Perspektive für sein Industriebild. Er begibt sich auf das Fabrikgelände selbst. Er rückt die Technik in den Fokus und macht die beiden Kolben des *Sulzer Dieselprüfstandes* (1990, Ankauf 1991, Inv. Nr. 8181), die er prominent ins Bild setzt, zum Motiv.

Jakob Tuggener

Jakob Tuggener (1904–1988), der sich stets als expressiver Bilderdichter verstanden hat, ist vor allem mit seinen Schwarzweiss-Fotografien mit der Darstellung glanzvoller Ballnächte international bekannt geworden. Er hatte sich 1934 eine Leica gekauft und verfolgte das Sujet während zweier Jahrzehnte.



Jakob Tuggener: *Generatorenbau*, 1938, Aquarell auf Papier, 65 x 50 cm, Inv. Nr. 505.

Doch Tuggener war mit einer Berufslehre als Maschinenzeichner ins Arbeitsleben eingestiegen. Bei der Firma Maag Zahnräder AG hatte er während zehn Jahren in diesem Beruf gearbeitet. Nach einer Ausbildung an der privaten Kunstgewerbeschule Reimann in Berlin, wo er zu Beginn der 1930er Jahre Zeichnen, Film und Schaufensterdekoration studierte, arbeitete er nach seiner Rückkehr in die Schweiz ab 1932 als Industriefotograf. Seine Reflexionen zur Technik- und Maschinenwelt hielt er auch in Aquarelltechnik fest. Sein Interesse an der Arbeitswelt und insbesondere an der Beziehung Mensch und Maschine, das ihn ebenfalls in der Fotografie umgetrieben hatte, zeigt sich auch in dem

Aquarell *Generatorenbau* (1938, Ankauf 1941, Inv. Nr. 505). Es ist anzunehmen, dass Tuggener immer dann zeichnete oder aquarellierte, wenn er keine Kamera zur Hand hatte. Jedenfalls kaufte der Kanton ein weiteres Blatt, das der Künstler während des Aktivdienstes gefertigt hatte und das eine militärische Schlafstelle zeigt (*Unterstand*, 1940, Ankauf 1941, Inv. Nr. 530). Von der Ästhetik her weisen die beiden Aquarelle die charakteristischen Merkmale auf, die Tuggener auch in der Fotografie auszeichnen: enge Ausschnitte, in expressiver Geste verdichtete Darstellungen, zudem eine Perspektive, die eine Sogwirkung entfaltet, die den Betrachter unmittelbar ins Bildgeschehen hineinzieht.

Max Rudolf Geiser

Nachdem sich Max Rudolf Geiser (1903–1976) lange mit den traditionellen Bildgattungen beschäftigt hatte, begann er sich nach Ende des Zweiten Weltkriegs für den technischen Fortschritt zu interessieren. Jedenfalls verfolgte er den Bau des Flughafens Kloten. Er zeichnete und malte zahlreiche Bilder zu diesem Thema, die im Verlaufe der 1950er Jahre Eingang in die Sammlung fanden. Als er 1960 ins Ruhrgebiet reiste, brachte er von dort eine bemerkenswerte Kohlezeichnung (*Kohlezeche im Ruhrgebiet*, o.J., Ankauf 1960, Inv. Nr. 1876) zurück. Das Ruhrgebiet zählte bereits Mitte des 18. Jahrhunderts zu den wichtigen Industriegebieten Europas. Die Verhüttung der abgebauten Erze unter Verwendung von Kohle zur Erzeugung von Eisen bildete den Kern der Industrialisierung Deutschlands. Die Lieferung von Eisen förderte die Gründung vieler Eisenbahngesellschaften. Dies wiederum führte zum raschen Wachstum des Industriegebietes. Geiser fokussiert in seiner Kohlezeichnung auf die charakteristische Industriearchitektur der Eisen- und Stahlhütten mit ihren Hochöfen und den qualmenden Kaminen. Heute ist das Ruhrrevier renaturiert und rekultiviert. Zahlreiche Gebäude stehen unter Denkmalschutz. Die Zeche Zollverein in Dortmund zählt zum Weltkulturerbe. Kaum mehr etwas ist von der schlechten Luft und den prekären Verhältnissen übrig, die in der Vergangenheit herrschten und über die Geiser 1960 mit seiner Zeichnung berichtete.

Der Wandel in der Welt der Arbeit

Industrialisierung, ihre Produktionsräume und Maschinen sind ein seltenes Thema in der Kunstsammlung. Auch die industriellen Innovationsschübe, die Deindustrialisierung und der Wandel zur Dienstleistungs- und Kommunikationsgesellschaft sowie die damit verbundenen Veränderungen im Arbeitsalltag wurden mit den Ankäufen nicht konsequent verfolgt.

Myrtha Steiner

Auch Motive aus dem Büroalltag der Dienstleistungsgesellschaft bleiben ein ungewöhnliches Motiv in der Kunstsammlung. Eine Ausnahme bildet die Darstellung einer mechanischen Schreibmaschine. Myrtha Steiner (*1962) hat sie in ihrer charakteristischen Stricheltechnik abstrahierend dargestellt (*Schreibmaschine*, 1994, Ankauf 1995, Inv. Nr. 8872).

Dieter Leuenberger

Als im Verlaufe der 1990er Jahre die Computer Einzug in die Bürowelt hielten, erwarb der Kanton das Grossformat *Das Gedicht* (1995, Ankauf 1995, Inv. Nr. 8605) von Dieter Leuenberger (*1951). Der Künstler stellt die Computer in surreal verfremdeter Darstellung als gesichtslose Schachteln inmitten blühender Pflanzen dar. Anonym und fremd wirken die Eindringlinge in der aufgehübschten Bürowelt.

Luca Zanier und Jules Spinatsch

Erst nach einer längeren Pause haben sich Fotografen wieder des Themas angenommen. So begab sich Luca Zanier (*1966) nach Würenlingen, um von den klinisch sauberen Räumen, in denen



Luca Zanier: *Zwilag 2*, 2008, Photo Ray 308 g, aufgezogen auf Aluminium, gerahmt, 56 x 85 cm, Inv. Nr. 16219.

atomare Abfälle deponiert werden, Bilder zu schiessen.⁸²¹ Entstanden sind ästhetisch schöne Bilder, die geprägt sind von strenger Symmetrie, zarten Farben und gleissendem Licht. Letzteres scheint geradezu die Gefahren auszublenden, die in der landläufigen Meinung mit der Produktion von Atomstrom in Zusammenhang gebracht werden. Ein anderer Künstler, der sich für Industrie und Technik interessiert, ist Jules Spinatsch (*1964), von dem die Kommission das Werk *Asynchron III – the missing 20 minutes* (2014, Ankauf 2014, Inv. Nr. 17704) erworben hat.

Sport und Spiel

Die Annehmlichkeiten und Vergnügungen des urbanen Lebens waren im puristischen Zürich nicht gross verbreitet. Nur wenige Maler befassten sich mit Darstellungen, die Menschen zeigen, wie sie auf der Strasse flanieren, Restaurants besuchen, Ferien in Hotels verbringen, Sport treiben oder Festanlässe besuchen. Von Willy Fries und seinen Abstechern in die Tanzlokale war bereits oben die Rede. Angekauft wurde sein Bild *Tanzbar* (1939, Ankauf 1931, Inv. Nr. 81), weil es im Kunsthaus Zürich in der Dezemberausstellung «Der Sport in der Kunst» ausgestellt war. Gekauft wurde es wohl weniger als Demonstration des Vergnügens, sondern vielmehr, weil es als Darbietung einer sportlichen Veranstaltung «getarnt» war. Das Tanzen galt in Zürich lange als verrucht. Erst nach und nach wurden die Gesetze gelockert. Sogar die Polizeistunde wurde erst in den 1980er Jahren aufgehoben.

Karl Hügin

Ein Maler, der sich wie Willy Fries lebhaft für das gesellschaftliche Leben interessierte, war Karl Hügin (1887–1963). Von Hügin war bereits im Zusammenhang mit dem Wettbewerb für die Wandgestaltungen in Mosers Neubau der Universität Zürich 1914, im Zusammenhang mit dem Wandmosaik beim Haupteingang des Walchegebäudes (1935) sowie dem Ankauf des Wandbildes in der Ehrenhalle des Sportes an der Landesausstellung 1939 die Rede. Hügin erlangte in dieser Disziplin landesweit Bekanntheit und zählte zu den sogenannten «offiziellen Malern». Seine künstlerische

⁸²¹ *Zwilag 1-4* (2008, Ankauf 2011, Inv. Nrn. 16218–16221).

Arbeit wurde sowohl von den Behörden wie auch von den Künstlerkollegen geschätzt. Letztere wählten ihn 1941 zum Zentralpräsidenten der GSMBA. Er blieb bis 1944 im Amt. Dies war jedoch nicht das einzige kulturpolitische Engagement. Hügin nahm lange Jahre Einsitz in der Ausstellungs- und Sammlungskommission des Kunsthhauses Zürich. Er amtierte als Präsident der Fachgruppenkomitees für Malerei und Plastik an der Landesaussstellung und engagierte sich zusammen mit Willy Fries für die Einrichtung einer staatlichen Kunstakademie.⁸²² Als Maler war Hügin aber nicht nur mit monumentalen Wandbildern beschäftigt. In der Abgeschiedenheit seines Ateliers in Bassersdorf, wohin er nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs gezogen war, knüpfte er an sein Frühwerk an. Es entstanden Gemälde und Radierungen, mit denen er seine Beobachtungen zum alltäglichen Leben festhielt. Seine bevorzugten Themen waren Strassen- und Kaffeehausszenen, Begegnungen an Pferderennen, Turnerfeste und Radrenn-Veranstaltungen.

Ab 1947 bis zum Tode des Künstlers kaufte der Kanton regelmässig Tafelbilder und Radierungen mit diesen Sujets, die Hügin nach dem Krieg gemalt hatte. Diese Bilder, meist in Öl oder in der schneller trocknenden und rascher übermalbaren Temperatechnik, zeichnen sich durch eine gedämpfte Farbigkeit aus. Die Figuren mit breiten Schultern und kleinen Köpfen sind meist monumental ins Bild gesetzt, so dass vom Umfeld nur am Rande noch etwas zu sehen ist. Die Menschen sind hauptsächlich in Rückenansicht gemalt und beobachten aus der Distanz ein Geschehen, das sie durch ihre mächtige Präsenz im Bild verdecken oder das nicht selbst im Bildraum dargestellt ist.⁸²³ Wenn Menschengruppen oder Menschen im Gespräch dargestellt sind, herrscht eine seltsame Beziehungslosigkeit zwischen den Dargestellten. Selbst das Paar, das in einem Restaurant gemeinsam am Tisch sitzt, wirkt eigenartig emotionslos.⁸²⁴ Dieses Gefühl der Einsamkeit und der Entfremdung ist auf Hügins Kompositionsweise, die sich in manchem von der grossflächigen Monumentalmalerei herleitet, zurückzuführen. Und es verliert sich auch in den 1950er Jahren nicht, obwohl der Künstler die Statik der Figuren auflockert, indem er den Malgrund mit einer zusätzlichen skizzenhaften, gestischen Schicht übermalt und so Bewegtheit suggeriert. Den Menschen eignet weiterhin etwas Ungelenkes, Steifes, Hölzernes. Sie schauen sich nicht an oder eilen aneinander vorbei. Es kommt zu keinem Austausch und zu keiner Begegnung. Das in den Bildern vermittelte Gefühl der Verunsicherung führen Silvia Volkart und Lukas Gloor in ihrer Monografie zu Karl Hügin auch auf das Lebensgefühl des Künstlers selbst zurück.⁸²⁵ Die Kunstakademie, die er gerne mit seinen Künstlerkollegen Willy Fries, Alfred Bernegger und Franz Fischer (1900–1980) gegründet hätte, kam nicht zustande. Das Land öffnete sich politisch und kulturell der Zukunft. Eine jüngere Generation wendete sich von den Ideen der geistigen Landesverteidigung ab. Sie suchte nach neuen Möglichkeiten, die Welt darzustellen. Manche fanden sie im Kubismus, in der Collage, in der konstruktiven und konkreten Kunst oder im Informel beziehungsweise im abstrakten Expressionismus. Hügin, Fries, Bernegger und auch Ritzmann blieben der gegenständlichen Darstellung verbunden und sahen ihre Welt langsam versinken.

Bilder der Familie

Verunsichert durch die Entwicklungen nach dem Krieg zogen sich manche Künstlerinnen und Künstler in die innere Emigration zurück. Familienbilder sind Ausdruck dieses Lebensgefühls. Das Familienbild geht auf das 19. Jahrhundert zurück. Schon Anton Graff oder Philipp Otto Runge, oder zu Beginn des

⁸²² Vgl. Volkart 1987, S. 11–72, hier S. 51.

⁸²³ *Kleine Komposition* (o.J., Ankauf 1947, Inv. Nr. 851); *Mädchen und Knabe* (o.J., Ankauf 1947, Inv. Nr. 852).

⁸²⁴ *Sattelplatz* (o.J., Ankauf 1948, Inv. Nr. 926); *Im Restaurant* (o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 1107).

⁸²⁵ Vgl. zur Biografie Karl Hügin: Volkart/Gloor 1987.

20. Jahrhunderts Sigismund Righini, brachten mit dem urbürgerlichen Bildthema die materielle oder ideelle Bedeutung der Familie als Lebensgemeinschaft zum Ausdruck.⁸²⁶ Jetzt tauchen diese Darstellungen vermehrt in der Sammlung auf.

Oft wird die Familie am Tisch dargestellt. Die patriarchale Gesellschaftsstruktur gibt die Hierarchie vor. Der Vater am Tischende, meist im bequemen Sessel. Die anderen Familienmitglieder an der Längsseite des Tisches. Sie sind selten beim Essen dargestellt. Gelegentlich beim sonntäglichen Tee. Es gibt weder Radio noch Fernseher. Vielleicht ein Büchergestell. Häufig sind die Protagonisten stumm und im Schein des Lampenlichts in die Lektüre eines Buches vertieft. Die Mütter und Töchter sieht man bei der Handarbeit. Sie flicken Socken oder stricken Pullover (Markus Ginsig, *Beim Lampenlicht*, o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 1082). Kleine Kinder sind vertieft in ihr Spiel. Sie strampeln auf dem Dreirad (Fritz Zbinden, *Im Atelier*, o.J., Ankauf 1946, Inv. Nr. 811) oder haben eine Puppe im Arm. Manche liegen krank im Bett. Jugendliche brüten über Hausaufgaben (Heinrich Müller, *Bei der Lampe*, o.J., Ankauf 1965, Inv. Nr. 2724; Bruno Bischofberger, *Sabine zeichnend*, o.J., Ankauf 1965, Inv. Nr. 2716). Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts galt in der Schweiz die Schulpflicht. Albert Ankers Bilder sind stolze Zeugnisse dieser Errungenschaft. Selbstbewusst berichten die Maler in den 1950er Jahren, dass sie sich für ihre Kinder mehr als nur die übliche Schulbildung leisten können. Im Verlaufe der 1950er Jahre tauchen im Bilderkosmos der Künstler Musikinstrumente in der guten Stube auf. Nun sieht man die Jugendlichen beim Musizieren. Bei Jules Angst (1909–1989) ist es das Spinett (*Kinder am Spinett*, o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 1086), bei Heini Waser (1913–2008) das Klavier (*Musikzimmer*, 1955, Ankauf 1959, Inv. Nr. 1964).

Heinrich Müller

Einer, der sich dem Familienthema intensiv gewidmet hat, ist Heinrich Müller (1903–1978). In seinen lyrisch gestimmten Bildern schwingt stets eine leise Melancholie mit, trotz der sonnenbeschienenen oder künstlich beleuchteten Räume, in denen er seine träumerisch sinnierenden Figuren darstellt. Zu seinen wohl bedeutendsten Bildern zählt das Triptychon *Die Familie* (o.J., Ankauf 1945, Inv. Nr. 1200_10), das für das Universitätsspital Zürich angekauft wurde.⁸²⁷ Das Gemälde mit den in zurückhaltender Farbigkeit dargestellten Figuren vor rotem Hintergrund ist eine Hymne auf die Familie. Zu einem späteren Zeitpunkt malte er für den Kanton ein weiteres, über fünf Meter langes Wandbild *Die Lebensalter* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 2850), das sich im Foyer des Deutschen Seminars an der Schönberggasse 9 befindet. Auf dem Wandbild ist dasselbe Personal zu sehen wie in vielen seiner Bilder. Manchmal sind seine Figuren umgeben von üppig gemustertem Blumendekor (*Herbst*, o.J., Ankauf 1956, Inv. Nr. 1761; *Sinnierendes Mädchen*, 1954, Ankauf 1957, Inv. Nr. 1855; *Frühstück*, o.J., Ankauf 1952, Inv. Nr. 1411) oder vor geschlossenen Fensterläden (*Sommertag*, o.J., Ankauf 1953, Inv. Nr. 1451). In den Bildern der 1950er Jahre macht sich sein Bestreben bemerkbar, die Figuren in flächige Raumschichten einzufügen und die Farbkraft zu steigern. Ein Tisch im Aufriss oder eine flächig gemalte Rückenlehne eines Sofas unterstützen dieses Anliegen. Es ist ein Charakteristikum von Müllers Darstellungen, dass seine Figuren immer irgendwie einsam und verloren wirken, als fehle ihnen die Einbettung in einen metaphysischen Zusammenhang.

⁸²⁶ Vgl. Koella 1993, S. 12 sowie auch Holstein 1978, S. 96.

⁸²⁷ Vgl. RRB 3797 vom 20. Dezember 1945.



Heinrich Müller: *Frühstück*, o.J., Tempera auf Leinwand, 74 x 62 cm, Inv. Nr. 1411.

In seinem Alterswerk – der Kanton erwirbt in den 1970er Jahren vier Blumenstilleben – ist das Figurenpersonal verschwunden und an seiner Stelle sind blühende Mimosen oder rote Mohnblumen in Vasen arrangiert, die auf Tischen oder Stühlen stehen.⁸²⁸ Es sind im Atelier gemalte Bilder mit – im Hintergrund – gestaffelten Bilderrahmen. Heinrich Müller ist der um zwei Jahre ältere Bruder des erfolgreichen Zürcher Bildhauers Otto Müller (1905–1993). Ab 1930 war Heinrich Müller Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Zürich und unterrichtete erfolgreich figürliches Zeichnen.

Der Traum vom anderen Leben

Schon während des Krieges wuchs die Sehnsucht nach einem unbürgerlichen, freieren Lebensstil. Dieses Sehnen fand in Bildern mit Darstellungen von Clowns, Gauklern, Jahrmarktdarstellern, Kunstreitern, Akrobaten, Dompteuren sowie verschiedensten Zirkusartisten oder Nummerngirls ihren Ausdruck. Erste Bilder wurden in den 1940er Jahren angekauft. Gleich mehrere Bilder mit Zirkussujets wurden dann vor allem in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre erworben.

Hans Schoellhorn

Einer, der angetan war von der Welt des Zirkus, war der Winterthurer Maler Hans Schoellhorn (1892–1982), Spross der Winterthurer Brauerfamilie Haldengut. Schoellhorn verliess jedes Jahr sein Atelier, um im eigenen Wohnwagen mit dem Zirkus Knie herumzureisen.⁸²⁹ Im Zirkus fand er nicht nur Inspiration. Angeblich soll er selber bei den verschiedenen Verrichtungen Hand angelegt haben oder im Clownskostüm, in der Kutsche sitzend, durch die Städte und Dörfer gereist sein, um Grimasse schneidend Werbung für das neue Zirkusprogramm zu machen. Vor allem skizzierte er die Clowns und Tänzerinnen in ihren Garderoben. Oft traten die Zirkusclowns zu zweit auf. Der Hanswurst mit roter Nase, Perücke und übergrosser Hose, die dank Hosenträgern nicht herunterfällt, stolpert tölpelhaft in der Manege herum. Er trifft auf den elegant gekleideten Weissclown mit weiss

⁸²⁸ *Mimosen* (o.J., Ankauf 1970, Inv. Nr. 3129); *Stilleben mit persischer Vase* (o.J., Ankauf 1971, Inv. Nr. 3218); *Mohnblumen* (o.J., Ankauf 1971, Inv. Nr. 3219); *Coquelicots* (o.J., Ankauf 1974, Inv. Nr. 3561).

⁸²⁹ Neben Schoellhorn war auch Franz Opitz regelmässig mit dem Zirkus unterwegs. Er hielt seine Impressionen mit der Leica fest und übersetzte die Motive in die Grafik.

geschminktem Gesicht, der seinerseits versucht, den dummen August zu erziehen. Indem sie die gebotene gesellschaftliche Grenze überschreiten und zu Spöttern der Realität werden, bringen sie das Publikum zum Lachen (*Artisten I*, o.J., Ankauf 1940, Inv. Nr. 391). Schoellhorn war viel unterwegs. Wenn er nicht mit dem Zirkus auf Tournee war, reiste er in den Süden oder verbrachte die Winter in Genf. In dieser Zeit fertigte er Skizzen, mit denen er im Winterthurer Atelier seine Gemälde komponierte.

Der Zirkus Knie: Ein nationales Ereignis

Der Zirkus Knie begeisterte mit seinen Programmen Gross und Klein.⁸³⁰ Die Gründung einer Seiltänzer- und Künstlerunternehmung durch Friedrich Knie geht zurück auf das Jahr 1806. Bereits 1814 trat das anfänglich österreichische Unternehmen der «Wiener Seiltänzer» regelmässig in einer offenen Arena in der Schweiz auf. 1907 wurden die Knies in Rapperswil eingebürgert. Nach dem Ersten Weltkrieg kaufte sich die Zirkusdynastie ein Zweimaster-Zelt. Über dem Eingang prangten in grossen Lettern *Cirque Variété National Suisse Frères Knie*. Spätestens ab diesem Zeitpunkt galt der Zirkus Knie als nationale Institution. Mit dem geschäftlichen Auf und Ab «ihres Zirkus» fieberte die halbe Schweiz mit, so zum Beispiel während des Zweiten Weltkriegs, als die Pferde für das Militär eingezogen werden sollten. Nach dem Krieg bedeutete der Zirkus Knie für viele Artisten ein Arbeitsparadies, während er seinerseits die weltweit besten Artisten für sein Programm verpflichten konnte. Nicht immer zum Vorteil: Als der Zirkus eine Artistentruppe aus Indien engagierte, wurden sie vom Publikum ausgepiffen, was beinahe zum Ruin des Zirkus führte. Doch in der Regel drängte das Publikum in die Vorführungen. Zu den grössten Attraktionen zählten die Clowns, die Seiltänzer sowie spektakuläre Tierdressuren mit Pferden und Elefanten.

Viele Künstler sassen während der Vorstellung inmitten des Publikums und machten eifrig Skizzen in den mitgebrachten Blöcken. Die Zürcher Bildhauerin Hildi Hess war oft mit Stift und Zeichenblock als Zuschauerin anwesend. Sie übersetzte manche der skizzierten Figuren, von deren grazilen und leichtfüssigen Bewegungen sie fasziniert war, in fragile Bronzestatuetten. Der Maler Henri Schmid begeisterte sich für die Pferdeszenen. Er realisierte unzählige farbenfrohe Grafikblätter, auf denen er galoppierende Pferde oder Bravourstücke der Dressur darstellte. 1958 sass auch Hans Ulrich Saas in der Aufführung und hielt in kräftigen Rot- und Blautönen die halsbrecherische Darbietung einer zierlichen Seiltänzerin fest (*La funambule*, 1958, Ankauf 1959, Inv. Nr. 1992). Eine schräg ins Bild gesetzte Leiter leitet den Blick auf die Artistin, die ganz zuoberst im Zeltdach auf ihrem Einrad sitzt, um ihre abenteuerliche Nummer vorzuführen. Unter ihr verspannen sich Seile und Netze zu einem fragilen Gespinst. In einem anderen Bild malte Saas einen Zirkusreiter auf einem steigenden Pferd (*Steigendes Pferd*, 1958, Ankauf 1959, Inv. Nr. 1200_277). Die Kühnheit der Darbietungen begeisterte Künstler wie Publikum. Der Zirkus und seine Artisten verkörperten den Inbegriff der Freiheit für die damaligen Zuschauerinnen und Zuschauer. Artisten und Gaukler verkörperten ideale Projektionsflächen für Sehnsüchte und Träume.

Doch in den Bildern hielten die Malerinnen und Maler auch die Abgründe fest. Wie für Schoellhorn so waren die Clowns auch für Karl Hügin, Erika Streit (1910–2011) oder Franz Karl Optiz (1916–1998) schillernde Gestalten. Nicht immer hielten sie die Clowns als forsche Possenreisser in exzentrischen Körperbewegungen und schelmisch dämonische Sprüche klopfend fest. Sie malten sie manchmal mit grossen fragenden Augen und als zurückhaltend naive, scheue, gar melancholische Gestalten. Clowns, Schausteller und Gaukler haben als Bildmotiv eine lange Tradition. In ihren Haltungen, den

⁸³⁰ Zu Geschichte des Zirkus Knie: vgl. Häsler 1968.

geschminkten Gesichtern, die zwischen Lachen und Weinen angesiedelt sind, den Kostümen und Requisiten präsentieren die Figuren die Ambivalenz des Lebens. Auch für Paul Cézanne und Pablo Picasso waren Darstellungen des Mardi Gras, von Harlequins und Jahrmarktfiguren ideale Verkörperungen, an denen sie die heiteren wie tragischen Facetten des Daseins reflektieren konnten. Auch die Schweizer Künstler konzipierten ihre Bilder als materialisierte Reflexionsflächen eines Bewusstseins, das sich entlang der Nahtstelle zwischen Erfolg und Scheitern bewegte.

Schon 1926 reiste der Zirkus Knie mit über 80 eigenen Wohn-, Transport-, Menagerie- und Bürowagen und dislozierte mit einem Extrazug von 42 Eisenbahnwagen von einem Ort zum nächsten. Der Zirkus war an sich ein Spektakel. Wo er auftauchte, passierte Ungewöhnliches. So wie das Publikum den Zirkus ungeduldig erwartete, der alle Jahre mit seinen fremdartigen Menschen durch die Lande zog, so warteten viele Künstler mit gezücktem Stift, um das ausserordentliche Ereignis festzuhalten und ein Gegenbild zur alltäglichen Routine zu malen. Konrad Schmid (1899–1979)⁸³¹ war fasziniert von der Architektur des Zirkuszeltes und malte den Zweimaster auf einem offenen Feld. Vor dem Zelt haben die Artisten ihre Wohnwagen aufgestellt. Sie stehen nun ihrerseits mit verschränkten Armen vor den Wagen und beobachten aufmerksam, was um sie herum geschieht. Rudolf Huber-Wiesenthal (1884–1983) malte das Zirkuszelt (*Zirkuszelt*, o.J., Ankauf 1959, Inv. Nr. 1200_960) am Rande einer Stadt. Die Gebäude im Hintergrund versinken bereits in der Abenddämmerung. Auch die Strasse mit den Bäumen und den vereinzelt Passanten werden vom Dunkel der einbrechenden Nacht langsam verschluckt. Nur das Zelt aus weisser Plache funkelt wie ein Kristall im Dämmerlicht. Die Beleuchtung lässt es unreal erscheinen, so als hätte sich ein UFO in einer ungewohnten Umgebung niedergelassen.

Das Thema Zirkus als Ort der Sehnsucht ist mittlerweile aus dem Fokus der Künstler verschwunden. Tatsächlich ist das Leben der Artisten heute ohne Romantik: unerbittliches Training, Disziplin und Einsamkeit prägen ihren Alltag. Wie hart das Leben in der Manege sein kann, hat die Schweizer Regisseurin Anka Schmid in ihrem Dokumentarfilm *Wild Women – Gentle Beasts* 2015 dargestellt. Ihr Film zeigt, wie sich weibliche Dompteurinnen, todesmutig und mit äusserst riskanten Dressurstücken wie das Küssen von Löwen, in die Männerdomäne Raubtierdressur vorwagen.⁸³²

Ein neuer Blick auf die Landschaft

Was die Landschaftsmalerei anbelangte, so blieben die Themen oft dieselben. Die Künstler blieben mit ihrer Region verbunden. Sie fanden ihre Motive und ihre malerischen Anregungen meist zu Hause, im Garten, in der unmittelbaren Umgebung. Nachdem die Grenzen wieder offen waren, gingen sie auf Reisen und bildeten sich weiter. Der Blick veränderte sich, wurde abstrakter, was sich in der Malerei niederschlug. Dies zeigt das Beispiel der Winterthurer Maler. Viele von ihnen hatten sich zu eigenwilligen Malerpersönlichkeiten mit einer eigenen Sicht auf die Dinge entwickelt.

Werner Meyer

Vom wenig bekannten Gründungsmitglied der Winterthurer Künstlergruppe Werner Meyer (1895–1981) kaufte der Kanton insgesamt 16 Werke an. Die ersten Werke sind Blumenstillleben in deutsch-romantischer Maltradition, die 1935 und 1936 angekauft wurden. Interessant sind vor allem die späten Landschaftsbilder, die der Kanton ab Mitte der 1960er Jahre ankaufte und in denen der Maler

⁸³¹ Das Bild von Konrad Schmid *Zirkuszelt* (o.J., 1959, Inv. Nr. 1960) wurde aus Anlass des 60. Geburtstages des Künstlers angekauft.

⁸³² Vgl. Schmid 2015.

zu einer eigenen, charakteristischen Bildsprache gefunden hatte. Meyer befasste sich mit der sachlichen, abstrahierenden Gestaltungsweise Felix Vallottons (1865–1925).⁸³³ Er setzte knapp umrissene Elemente – einen Acker, einen Waldrand, eine Pappelreihe oder ein Treppengeländer mit Blick auf die Bäume eines Hotelparks – der Weite von flächig gemalten, grünen Landschaftsräumen aus. Die Kompositionen sind geprägt von strengen Farb- und Formgesetzen, welche der Naturstimmung einen geistigen Sinngehalt geben. So entstehen Bilder von bemerkenswerter Geschlossenheit. Bilder, aus denen eine gleichbleibende Lebensstimmung spricht, die geprägt ist von Ernst, Melancholie, Zurückgezogenheit und Stille.⁸³⁴



Werner Meyer, *Hotelpark*, 1978, Öl auf Leinwand, 59 x 80 cm, Inv. Nr. 5694.

Hans Ruedi Sieber, Gustav Weiss und Oscar Ernst

Auf die Entstofflichung der Landschaft zielt auch das künstlerische Bestreben von Hans Ruedi Sieber. Obwohl eine Generation jünger als Meyer, gelangte auch er im Verlaufe der 1950er Jahren zu einem abstrahierenden Kompositionsschema. In seiner *Rorbaser Winterlandschaft* (o.J., Ankauf 1956, Inv. Nr. 1794) manifestiert sich sein Streben nach einer eigenen Bildstruktur. So setzt er die flächenhaft dargestellten Felder, Weg und Hügelzug, die er mit in unterschiedliche Richtungen strebenden Pinselstrichen malt, spannungsvoll miteinander in Beziehung. Die malerische und in warmen Grüntönen gehaltene Landschaft lockert er mit skizzenhaft hingepinselten Bäumen auf. Rechts im Bild markiert ein breit gelagertes und beschneites Hausdach einen kräftigen Akzent. Die Suche nach einer abstrahierenden Landschaftsdarstellung manifestiert sich auch in der *Herbstlandschaft* (o.J., Ankauf 1968, Inv. Nr. 2946) sowie in *Letzter Schnee* (o.J., Ankauf 1970, Inv. Nr. 3128). Vor allem aber in den Stillleben, in denen Sieber mit kubistischen Kompositionsschemata experimentiert.

⁸³³ Felix Vallotton war in Winterhurer Sammlungen schon früh zu sehen. So etwa war Vallotton mit Arthur und Hedy Hahnloser eng befreundet. Er war nicht nur Gast in ihrem Haus, sondern war auch ihr künstlerischer Berater. Arthur und Hedy Hahnloser sammelten nicht retrospektiv, wie andere Sammler ihrer Generation, sondern fokussierten auf die damalige zeitgenössische Kunst. Vallotton porträtierte die Mitglieder der Familie Hahnloser. Das Sammlerpaar sicherte sich schon bald Werke des Künstlers (vgl. Gloor 1986, S. 139–141).

⁸³⁴ Vgl. Kruschwitz 1972.



Hans Ruedi Sieber: *Rorbaser Winterlandschaft*, o.J., Öl auf Pavatex, 42 x 74 cm, Inv. Nr. 1794.

In den Landschaftsbildern stellen die Künstler gerne das Weiträumige, die unversehrte Landschaft, die intakte Natur und ihre Schönheit dar. Der Blick in Aufsicht auf eine Seeoberfläche, auf einen gemächlich durch die Landschaft fliessenden Fluss sowie auf den in die Ferne gerückten Horizont und den hohen Himmel, ja ganz grundsätzlich auf das Schaffen von Weite, ist ein oft angetroffenes Stilmittel der Winterthurer Maler dieser Generation. Bei manchen sind die Landschaftselemente mit grosser Detailliertheit wiedergegeben. So beim pleinairistisch malenden Gustav Weiss (*Rüdlingen im Winter*, o.J., Ankauf 1955, Inv. Nr. 1721; *Rheinlandschaft bei Rüdlingen*, o.J., Ankauf 1963, Inv. Nr. 2038) oder in den traditionsbewussten tonigen Malereien von Oscar Ernst (*Heuernte*, o.J., Ankauf 1915, Inv. Nr. 101; *Romanshorn*, o.J., Ankauf 1923, Inv. Nr. 296; *Herbst am Untersee, Arenenberg im Herbst*, o.J., Ankauf 1932, Inv. Nr. 262). Das grosse Vorbild Vallotton, dessen Unterricht im Atelier in Paris die meisten Winterthurer Maler dieser Generation besuchten, trieb diese Maler um. So auch Oscar Ernst, was ihn zu verblüffenden Kompositionen wie jene betitelt *Taggenberg* (o.J., Schenkung, Inv. Nr. 2405) führte. Für dieses Bild hat Ernst seine gängige Bildanlage komplett umgekrempelt. Die Landschaft mit den Konturen von Pappel- und Laubbäumen fasst er in einem knappen Bildstreifen im Hintergrund zusammen, während er im Vordergrund ein Feld mit Klatschmohn malt. Die Kronblätter, Blüten und Kapseln zeigt er in grosser Dichte und starker Vereinfachung.

Alfred Kolb

Einflüsse von Vallotton erkennt man auch in den Werken von Alfred Kolb (1878–1958), der 1912/13 im Atelier von Vallotton in Paris den Unterricht besuchte. Indes, die Einflüsse des Vorbilds bleiben marginal. Man erkennt sie am ehesten in der blockhaften Zusammenfassung der Gebäude und Felswände zu vereinfachten Formen (*Bei Zurzach*, 1934, Ankauf 1935, Inv. Nr. 302; *Granvasalvas im Schnee*, 1951, Ankauf 1951, Inv. Nr. 1281; *St. Gotthard Hospitz*, 1954, Ankauf 1954, Inv. Nr. 1584) oder am Umgang mit Fläche und Raum (*Trüber Tag*, 1943, Ankauf 1953, Inv. Nr. 654; *Landschaft bei Maloya*, 1945, Ankauf 1946, Inv. Nr. 817; vor allem *Feldweg*, 1944, Ankauf 1944, Inv. Nr. 715).

Willy Suter

Angeregt durch Vallottons malerischen Einfluss auf die ältere Generation und deren Suche nach Abstraktion und Vereinfachung, bewegte sich die jüngere Generation zusehends weg von der naturalistischen Darstellungsweise. Ab den 1950er Jahren stehen die künstlerischen Probleme wie Gestalt, Form- und Farbgebung, Technik und Handwerk im Zentrum. Mit dem Einfluss des expressiven Elements in der Winterthurer Malerei mutiert das Landschaftsbild zu einem Ausdruck seelischen Befindens. Visionen, in bewegter Pinselschrift vorgetragen, sprechen nicht nur von der Gefährdung der Natur, sondern auch von der Gefährdung der menschlichen Seele, wie dies etwa bei Willy Suter (1918–2002) der Fall ist, der bei Max Gubler und Heinrich Müller an der

Kunstgewerbeschule den Unterricht besucht hatte. 1942 hospitierte er bei Alexandre Blanchet in Genf, da er wegen des Krieges nicht nach Paris reisen konnte.⁸³⁵

Geo Bretscher

Mancher der jungen Künstler hat sich das Malen autodidaktisch angeeignet. Einer von ihnen ist Geo Bretscher. Wegen der Krisenzeit hatte er keine Möglichkeit, eine Lehre zu absolvieren. Stattdessen fand er eine Stelle als Telegrammausträger bei der Post und, wie er selber erzählt, dies gab ihm die Gelegenheit, beim Postvertragen Kunstmäzene kennenzulernen und Einblicke in deren Sammlungen zu erlangen. Auf diese Weise kam er nach eigener Darstellung in Kontakt mit Kunst. Er lernte einen Kunstmaler kennen, der ihn in die Natur hinausnahm und ihn anleitete. Er begann, in der Freizeit zu malen und einen eigenen Stil zu entwickeln. Bald fand Bretscher Kontakt zu Malerkollegen und zur Künstlergruppe Winterthur. Anfang der 1950er Jahre hatte er Gelegenheit, seine Bilder in der Zürich-Land-Ausstellung zu präsentieren. 1954 wurde er Mitglied der Künstlergruppe Winterthur. 1957 wurde ihm der Preis der Carl Heinrich Ernst-Kunststiftung, Winterthur, überreicht. Als er 50 Jahre alt war, gab er seinen Brotjob auf und wurde vollberuflich Maler.⁸³⁶



Geo Bretscher: *Bahnübergang*, o.J., Öl auf Leinwand, 80 x 128 cm, Inv. Nr. 1928.

Bald nachdem Bretscher seine Bilder öffentlich zeigte, kaufte der Kanton dem Künstler ab 1957 fast jährlich ein Gemälde ab. Neben Blumenstillleben sind es vor allem Juralandschaften mit grossvolumigen Kalksteinbauernhäusern und Bilder mit Motiven aus der Winterthurer Umgebung. In einem Artikel im «Landboten» schreibt Helmut Kruschwitz über die Bilder von Bretscher: «Die Bilder Geo Bretschers sprechen mit einer seltenen Einmütigkeit seine Liebe zu einer Landschaft aus, die am Rande unserer grossstädtischen Zivilisation verwildert und verblüht. Nicht eine von elementaren Gewalten bedrohte, sondern eine durch die Patina einer vergangenen Zeit ins Poetisch-Idyllische erhobene Landschaft ist für ihn bildwürdig. Er liebt windschiefe Telefonstangen, verrostete Eisenbahnräder, verschnörkelte Hausfassaden, überhaupt die verspielte Arabeske und das

⁸³⁵ Beispiele sind: *Genfersee Landschaft* (1951, Ankauf 1951, Inv. Nr. 1277); *Hügelige Landschaft* (1955, Ankauf o.J., Inv. Nr. 320); *Champs de blé* (1958, Ankauf 1959, Inv. Nr. 1963); *Terres brûlées* (1963, Ankauf 1963, Inv. Nr. 2313).

⁸³⁶ Sasso 2001.

anekdotische Detail. Das Gemüthafte seiner Kunst verträgt sich durchaus mit der Unbeholfenheit des zeichnerischen Ausdrucks und legt mehr Gewicht auf eine fein abgestufte, gebrochene Farbigkeit als auf einen streng durchdachten Bildbau. Obwohl er nicht immer alle malerischen Probleme bewältigt, gefällt er uns durch sein Bekenntnis zum Unzeitgemässen, das seiner gegenstandsgebundenen Aussage einen tieferen Sinn gibt.»⁸³⁷ In Bretschers Bilder tauchen Fabrikgebäude (*Fabrik in Bubikon*, o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 1093; *Sulzerfabrik in Oberwinterthur*, o.J., Ankauf 1963, Inv. Nr. 2286), Bahnübergänge (*Bahnübergang*, o.J., Ankauf 1958, Inv. Nr. 1928) und andere Motive auf. Der Bauboom der Nachkriegszeit veränderte das Bewusstsein und liess Motive in den Fokus der Maler rücken, die zuvor kein Thema gewesen waren. Bretschers Infrastruktur- und Fabrikbilder zählen zu den frühesten Ankäufen mit Motiven aus der industriellen Vergangenheit Winterthurs.

Walter Kerker

Andere Winterthurer Maler, wie etwa Walter Kerker, malten in einer vergleichbar heftigen Pinselführung. Doch rückte Kerker bevorzugt Reiseimpressionen als Motiv ins Bild wie zum Beispiel Kathedralen (*Paris St. Eustache*, 1968, Ankauf 1969, Inv. Nr. 2907), Eukalyptusbäume (*Les Eucalyptes*, o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 1119) oder die *Trullihäuser in Südtalien* (o.J., Ankauf 1957, Inv. Nr. 1867). Wenn er in der Umgebung malte, fokussierte er auf intakte Landschaften, wie das Beispiel *Im Neeracherried* (1963, Ankauf 1964, Inv. Nr. 2336) zeigt.

Rudolf Zender

Der meist in Paris lebende Rudolf Zender brachte Städteansichten von Paris mit Häuserzeilen und Ausschnitte der Seine mit Booten, Brücken und Quaianlagen nach Winterthur (*Abend am Quai*, o.J., Ankauf 1939, Inv. Nr. 407; *Strasse am Abend*, o.J., Ankauf 1943, Inv. Nr. 657), die er in einer reich variierten leicht expressiven Pinselzeichnung darstellte, die im Spätwerk zunehmend freier und sperriger wurde (*Chareton*, o.J., Ankauf 1947, Inv. Nr. 835; *Seine et Marne*, o.J., Ankauf 1968, Inv. Nr. 1100_301).

Henri Schmid

In der Malerei von Henri Schmid hat der Unterricht von Max Gubler an der Kunstgewerbeschule Spuren hinterlassen. Doch seine Reisen nach Frankreich, Spanien, Nordafrika und durch die Sahara öffneten ihm die Augen für das südliche Licht. Meistens suchte er Schauplätze auf, die auch in der Natur schön waren. Er wartete bestimmte Stimmungen ab und malte den Landstrich während des Sonnenuntergangs, bei Föhn- oder Gewitterstimmung, um das Erlebnis zu intensivieren (*Eglisau*, 1959, Ankauf 1959, Inv. Nr. 1993; *Stadttheater Zürich*, 1964, Ankauf 1965, Inv. Nr. 2756). Dazu trug er die Farben in starken Kontrasten auf, setzte neben ein intensives Ocker oder Umbra ein dunkles Blau. Oft in kompakten Farbflächen, die er durch das spontane Setzen von Häkchen und Kommas belebte. In der Schweiz malte er nicht nur die heimische Gegend, sondern auch den Kanton Graubünden. Er malte die Gegend im Vorwinter, den Schnee angedeutet mit schweren weissen Farbmassen (*Bündner Vorwinter*, 1964, Ankauf 1964, Inv. Nr. 2618). Henri Schmid ist in der Sammlung gut vertreten. Wie die lichterfüllten Landschaftsimpressionen sind auch die Atelierbilder, die Melonenstillleben und Porträts des Koloristen mit virtuos flirrendem Pinselstrich gemalt. Sie fanden in der Verwaltung

⁸³⁷ Kruschwitz 1984.

grossen Anklang. Seinen letzten Auftrag, das Regierungsratsporträt von Dorothée Fierz, erhielt er 2006, als er bereits das hohe Alter von 82 Jahren erreicht hatte.



Henri Schmid: *Spanische Landschaft*, 1965, Öl auf Leinwand, 75 x 80 cm, Inv. Nr. 2806.

Hans Affeltranger

So wie Henri Schmid's Landschaftsbilder fanden auch Hans Affeltrangers Bilder viel Zuspruch. Der Maler bereiste sowohl den Süden wie den Norden, insbesondere liebte er Skandinavien. In seinen Landschaftsbildern, bei denen er über die Stilisierung der Naturformen hin zur Abstraktion kam, überwiegen die gedämpften Farben.



Hans Affeltranger: *Gächlingen*, o.J., Öl auf Leinwand, 62 x 116 cm, Inv. Nr. 1100_512.

Der Winterthurer erhob die ausladenden Dächer der Fachwerkhäuser der Zürcher Landschaft zu einem seiner bevorzugten Motive. Dabei fügte er die Dachflächen zu einer Art Patchwork und malte sie bildfüllend. Affeltrangers Bilder mit den Dachlandschaften von *Weiler am Irchel* (um 1959, Ankauf 1959, Inv. Nr. 1989), *Marthalen* (o.J., Ankauf 1961, Inv. Nr. 2054), *Wil bei Rafz* (o.J., Ankauf 1968, Inv. Nr. 1200_302) oder *Gächlingen* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 1200_512) sind auch als Zeichen des Wachstums und des Wohlstandes zu lesen, der sich in den Gemeinden ausbreitete. Die Anzahl der Gebäude nahm zu. Sie standen nicht mehr zerstreut und vereinzelt in der Landschaft. Sie verdichteten sich zu Weilern und Gemeinden. Mühlen und Trotten, Gebäude, die aufgrund ihrer Funktion eine spezielle Architektur erforderten, rückten wie Kirchen und Kapellen in den Fokus des

Künstlers. Wie die anderen Winterthurer Maler malte auch Affeltranger neben den Landschaftsbildern Atelierbilder, Stillleben, Interieurs und Porträts.

Eugen Del Negro, Eugen Eichenberger und Hanna Lutz-Sanders

Die Landschaftsmalerei ist im bürgerlichen Winterthur nicht nur ein vielverbreitetes Motiv. Stilistisch entwickeln manche Maler das Thema bis hin zur Abstraktion. Diesen Weg gehen unter anderen Eugen Del Negro, Eugen Eichenberger oder Hanna Lutz-Sanders. Eugen Del Negro (*1936) Landschaftsbilder unterscheiden sich von der älteren Generation durch den höheren Abstraktionsgrad. Schrittweise sucht der Maler die gegenständliche Aussage zugunsten einer abstrakten Sichtweise abzubauen, indem er die Fülle des Sichtbaren in feinen Farbnuancen grossflächig zusammenfasst (*Rhein*, um 1964, Ankauf 1964, Inv. Nr. 2626; *Morgennebel*, 1967, Ankauf 1967, Inv. Nr. 2879; *Blick gegen die Kyburg*, um 1984, Ankauf 1985, Inv. Nr. 7385).⁸³⁸ Eugen Eichenbergers (1926–2015) Landschaftsbilder sind ins Malerische übersetzte Bestandesaufnahmen (*Ohringer Weiher*, o.J., Ankauf 1968, Inv. Nr. 1200_376; *Schneeschnelze*, 1968, Ankauf 1969, Inv. Nr. 2963; *Le Gard*, o.J., Ankauf 1980, Inv. Nr. 12530; *Arthog, Westküste Wales*, 1981, Ankauf 1989, Inv. Nr. 7964). Hanna Lutz-Sander (1914–2004) malt menschenleere, anonyme Landschaften. Die Elemente – Land, Himmel, Wasser und Bäume – gerinnen unter dem Einfluss der Malerei Eduard Munchs zu geschlossenen abstrakten Formen, die wie unter einer Lichthülle gesehen ineinanderspielen (*Béoin, Vaucluse*, 1960, Ankauf 1960, Inv. Nr. 2011; *Küstenwind*, 1970, Ankauf 1978, Inv. Nr. 5692; *Ziegelei-Areal*, 1983, Ankauf 1984, Inv. Nr. 7204).

⁸³⁸ Vgl. Kruschwitz 1984.

12. Emanzipation

Mit wenigen Ausnahmen war bisher fast ausschliesslich von Künstlern die Rede. Doch wurden auch Kunstwerke von Künstlerinnen für die Sammlung erworben?

Die gesellschaftliche Stellung der Frau

Als der Regierungsrat 1913 das erste Bild einer Künstlerin erwarb, gab es noch keine Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern. Lange galt, was der Schweizer Historiker Thomas Maissen wie folgt festhält: «Das Privatrecht (Ehe-, Güter- und Erbrecht) unterstellte die Gattin der Vormundschaft des Ehemanns als Haupt der Familie und in manchen Kantonen (bis 1881) sogar die ledige oder verwitwete Frau einem männlichen Vormund. Das bürgerliche Geschlechterverständnis zielte auf eine klare Rollenverteilung zwischen dem Ehemann, der die Familie in der Öffentlichkeit vertrat, und der Gattin, die sich um den häuslichen Alltag kümmerte.»⁸³⁹ Und obwohl mit dem Aufkommen der Arbeiterbewegung auch Bewegung in die Frauenemanzipation kam und sich manche Künstlerin für die Sache der Frau engagierte, so änderte sich vorerst wenig: «1922 war eine Eingabe an den Zürcher Kantonsrat mit dem Verlangen nach dem vollen kantonalen und kommunalen Stimmrecht von vier Fünfteln der stimmberechtigten Männer verworfen worden.»⁸⁴⁰ Ein neuer Anlauf wurde im Kanton Zürich 1929 mit einer Petition eingeleitet, die dazu führen sollte, den Frauen die Gleichberechtigung zu ermöglichen.⁸⁴¹ Sie scheiterte abermals. Obwohl die Frauen sich auch während des Zweiten Weltkriegs – die Männer waren an der Front und es fehlte an Arbeitskräften – im öffentlichen Leben engagierten und ihre Fach- und Führungsqualitäten unter Beweis stellten, bekamen sie nicht mehr Rechte. Die nach Kriegsende zurückkehrenden Männer forderten ihre Positionen zurück. Die restaurativen 1950er und 1960er Jahre boten den Frauen wenige Chancen. Die radikale Frauenemanzipationsbewegung, die in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts anhub, war ein Beitrag dazu, dass die Frauen das Stimmrecht 1971 endlich erhielten. Erst 1981 wird die Gleichstellung von Mann und Frau in der Schweizerischen Verfassung verankert.

Nach dem Gesetz war daher der Mann das Oberhaupt und der Ernährer der Familie. Auch Kunst galt als Männersache. Die Frauen hatten einen anderen Part. In Bezug auf die Kunst beschrieb Marie-Louise Schaller in ihrer Monografie zu Hanni Bay diesen wie folgt: «Die Frau durfte lediglich Gegenstand zum Sehnsuchtsziel in Kunstwerken sein, niemals aber aktive, selbsttätige, ernstzunehmende Kollegin, gar Konkurrentin männlicher Kunstschaffender. Der Frau wurde gestattet, Kunst zu fördern als Hingebungsvolle, Helfende, sei es als Mutter, Schwester, Geliebte oder Gattin des schöpferisch Tätigen; als Modell sollte sie sich entfalten zu einer Gestalt, die erfreut, anregt. Die Frau durfte sich ausbilden zur Schauspielerin, Sängerin, Musiklehrerin, um vermittelnd, reproduzierend tätig zu sein. Bildung war ihr erlaubt bis zu jenem Grad, der sie befähigte, als verständnisvolle Zuhörerin, aufmerksame Betrachterin von Männern geschaffener Werke aufzunehmen, zu geniessen, zu bewundern. Das war die Beschäftigung mit Kunst, die damals Frauen angemessen schien.»⁸⁴²

⁸³⁹ Maissen 2010, S. 214.

⁸⁴⁰ Schaller 1985, S. 45.

⁸⁴¹ Vgl. Schaller 1985, S. 45.

⁸⁴² Schaller 1985, S. 21.

Dieser gesellschaftlichen Erwartung traten einige Künstlerinnen entschlossen entgegen. Diejenigen, denen es gelang, dass ihre Werke in der Öffentlichkeit zur Kenntnis genommen wurden, waren selbstbewusste Kämpfernaturen. Sie waren nicht nur begabt und hatten eine gute Ausbildung, sondern sie engagierten sich meistens auch in politischen und gesellschaftlichen Belangen. Manche hatten Kinder und mussten – wenn sie sich von ihren Gatten trennten – auch für diese den Unterhalt verdienen. Ein solches Leben führten Alis (Alice) Guggenheim (1896–1958), die ihrem Partner nach Russland folgte und etwas später enttäuscht wieder in die Schweiz zurückkehrte,⁸⁴³ oder Hanni Bay, um nur zwei Beispiele zu nennen.

Luise Stadlers private Kunstschule für Damen

Was die Ausbildung anbelangte, gab es für die Künstlerinnen manche Hürde zu überwinden. Zwar waren die Frauen an den Kunstgewerbeschulen in der Schweiz seit der Eröffnung zugelassen. Doch war die Ausbildung auf das praktische Handwerk ausgerichtet. Das Reglement von 1878 hält explizit fest: «Die kunstgewerbliche Fachschule des Gewerbe-Museums in Zürich bezweckt die künstlerische Heranbildung von tüchtigen Arbeitskräften beiderlei Geschlechtes für die Bedürfnisse der verschiedenen Zweige der Kunstindustrien, mit besonderer Berücksichtigung der Töpferei, der Bildhauerei, Bildschnitzerei und verwandten Gewerben.»⁸⁴⁴ Es waren somit wirtschaftliche Gründe, die den Ausschlag gaben, dass die Schule für die Frauen offen war: Die Industrie brauchte Arbeitskräfte. Ein Fach für freie Kunst gab es in Zürich jedoch weder für Männer noch für Frauen. Um diesen Beruf zu erlernen, reiste man nach Genf, nach Deutschland oder Frankreich. Die Ecole des Beaux-Arts in Paris bot den Frauen seit 1897 Zutritt. In Deutschland stand seit seiner Eröffnung 1919 das Bauhaus in Weimar den Künstlerinnen offen, doch blieb die von Gropius proklamierte Gleichberechtigung Theorie. Die Frauen wurden bald in die Weberei abgedrängt, wo sie allerdings bahnbrechend wirkten.

Trotzdem standen die Künstlerinnen ihren männlichen Kollegen künstlerisch und fachlich in nichts nach. Sie besuchten private Kunstschulen wie in Paris die Académie Julian oder die Académie Colarossi. Analog ihren männlichen Kollegen unternahmen sie Studienreisen nach Frankreich, Italien, Holland, Belgien, England oder Spanien. Um dem Mangel an Ausbildungsmöglichkeiten entgegenzuwirken, gründeten Künstlerinnen kurzerhand eigene Schulen. So eröffnete im Oktober 1899 in Zürich die Malerin Hortensia Luise Stadler (1864–1942) im eleganten, 1892 errichteten Haus Metropol an der Börsenstrasse eine eigene «Kunst- und Kunstgewerbeschule für Damen».⁸⁴⁵ 1902,

⁸⁴³ Alis Guggenheim ist mit zwei Landschaftsbildern in der Sammlung vertreten, die ihre eigenständige Natur- und Gegenstandsauffassung zur Darstellung bringen: die Papierarbeit *Hafen von Camogli* (o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1028) und das Ölbild *Collina d'Oro* (o.J., Ankauf 1957 Inv. Nr. 1873). Alis Guggenheim liess sich von ihrem Geliebten, dem russischen Revolutionär Mischa Berson für den Sozialismus begeistern. Dies ging so weit, dass sie mit einem Rotkreuzzug 1919 nach Moskau fuhr, um sich am Aufbau der Sowjetunion zu engagieren. Die Reise entpuppte sich als Fiasko. 1920 kehrte Alis Guggenheim mit der in Moskau geborenen Tochter Ruth nach Zürich zurück. Neben dem Zeichnen und Malen von Bildern erlernte sie im Atelier von Karl Geiser das Handwerk der Bildhauerin. In den 1930er Jahren wurde ihr Atelier zum Treffpunkt begeisterter Sozialisten und Kommunisten. 1942 zügelte die Künstlerin ins Tessin und hielt sich zwischendurch in Italien auf. Hier entstanden die beiden Bilder, die der Regierungsrat für die Sammlung kaufte. Er erwarb diese zu einem Zeitpunkt, als die Künstlerin grosse Erfolge verzeichnete. Unter anderen beteiligte sie sich an der Ausstellung der GSMBK (1950) oder an jener der Zürcher Künstler im Helmhaus (1957), wo die beiden Werke erworben wurden. Alis Guggenheim wurde zudem mit einer Einzelausstellung in der städtischen Galerie zum Strauhof (1954) und mit dem Preis des Schweizerischen Israelitischen Gemeindebundes geehrt. Nach ihrem Tod wurde ihr Œuvre in den 1990er Jahren mit Ausstellungen gewürdigt (vgl. Gisel-Pfannkuch, Hotz, Hobi 1996).

⁸⁴⁴ Budliger, 1978, 6–7.

⁸⁴⁵ Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30.

ein Jahr nach dem Tod Arnold Böcklins, dislozierte sie die Schule in dessen Atelier an der Freiestrasse im Quartier Hottingen.⁸⁴⁶ Dass Luise Stadler mit ihrer Schule die zentrale Lage an der Börsenstrasse verliess, um nach Hottingen zu ziehen, war ein bewusster Schritt. Im Quartier auf der Sonnenseite der Stadt wohnte das gutbetuchte Bürgertum. Professoren, Lehrer, Journalisten und Künstler hatten sich dort niedergelassen. Auch der 1882 gegründete Lesezirkel Hottingen hatte dort sein Domizil und versorgte das ansässige Publikum mit Lesemappen.⁸⁴⁷ Ferner organisierte der Zirkel Leseabende, zu denen er Schriftsteller einlud. Kurz: Luise Stadlers Schule war mitten im Zentrum des bildungshungrigen Bürgertums, aus dem sich auch ein grosser Teil ihrer Klientel rekrutierte.

Luise Stadler war die Tochter eines Bankiers, dessen Familie an der Schönberggasse 15, im sogenannten Bodmerhaus⁸⁴⁸ wohnte. Väterlicherseits gehörte die Familie «zur erfolgreichen Zürcher Baumeisterfamilie Stadler».⁸⁴⁹ Ihr Grossvater war der studierte Architekt Julius Stadler (1828–1904). Er wurde bei der Gründung der ETH Hilfslehrer für Architekturzeichnen und assistierte Gottfried Semper bei dessen Entwurfsaufgaben. Nach Sempers Weggang wurde Stadler Professor für Stillleben, Ornamentik und Kompositionsübungen. Seine Passion war das Aquarellieren architektonischer Landschaften. Er gilt als Begründer dieser Disziplin und erlangte grosse Bedeutung auf diesem Feld. 1863 engagierte er sich leidenschaftlich für eine Sammlung kunstgewerblicher Erzeugnisse in Zürich und wirkte zehn Jahre später massgeblich an der Planung und Realisierung des Gewerbemuseums mit.⁸⁵⁰ Luise Stadlers Grossvater mütterlicherseits war der Historienmaler Georg Ludwig Vogel (1788–1879).⁸⁵¹ Vogel war Mitbegründer des Lukasbundes, der sich gegen die akademische Tradition wendete. Er zählte in seiner Zeit zu den bekanntesten Zürcher Historienmaler. Luise Stadler wuchs in einem kunstaffinen Haus auf, was ihre Berufswahl, Künstlerin zu werden, entschieden mitbeeinflusst haben dürfte. Sie reiste für ihre Ausbildung nach Italien, Paris⁸⁵² und Frankfurt⁸⁵³. Ein Foto zeigt die junge Frau selbstbewusst auf einem Fahrrad sitzend. Sie trägt ein schwarzes Kleid mit weiten Ärmeln und Handschuhe. Das kurz geschnittene Haar ist mit einem kecken Hut bedeckt. Mit wachem Blick schaut sie den Betrachtenden entgegen. Die Tatsache, dass sich Luise Stadler mit dem Fahrrad darstellt, zeugt von Selbstsicherheit und Durchsetzungskraft. Das Fahrrad repräsentierte eine neue Bewegungsfreiheit, unabhängig von Kutsche und Pferd. Wie das Rauchen galt auch das Fahrrad allgemein als Zeichen für das gewachsene Selbstbewusstsein und den

⁸⁴⁶ Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30: In der Memoirenliteratur von Adolf Frey und dem Architekten des Ateliers, Otto Lasius, wird über die originale Innenausstattung des Ateliers berichtet: «Böcklin pflegte den langen Hauptraum durch Vorhänge in drei Abteilungen aufzuteilen. Er arbeitet meist in dem gegen die Freiestrasse liegenden Teil, wo er durch das an der abgeschrägten Nordecke angebrachte Fenster ein so volles und strahlendes Licht empfangt, dass seine Bilder wohl nirgends in einer besseren Beleuchtung stehen oder hängen, als es bei ihrer Entstehung auf die Staffelei fiel. Die Wände, mannshoch mit dunklem Holz getäfelt, waren mit schwarzer Sackleinwand bespannt; ein Mittel, das die Streuung des einfallenden Lichtes verhinderte und zugleich die Farbwirkung intensivierte.» Der NZZ Redaktor Albert Fleiner beschreibt die Situation wie folgt: «Nach dem, was man ein stilvoll eingerichtetes Künstleratelier nennt, sah Böcklins Arbeitsstätte nie aus. Da gab es keine ausgestaffierten lauschigen Ecken mit Makartbouquets, mit Firlefnaz von Kostümen und Rüstungen, mit schwellenden Sofas und kostbaren Prunkstücken...; nichts als schwarz bekleidete Wände und davor die Staffelei.»

⁸⁴⁷ Da die individuellen Abonnemente für viele zu teuer waren, wurden die mit Zeitschriften dotierten Mappen nach dem Lesen jeweils vom einen Mitglied zum nächsten weitergereicht.

⁸⁴⁸ Das Haus, das der Zuckerbäcker und Politiker David Vogel 1811 erwarb, ist seit 1917 im Besitz des Kantons Zürich.

⁸⁴⁹ Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30.

⁸⁵⁰ Vgl. Broda 1978, S. 9–17, hier S. 16.

⁸⁵¹ Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30.

⁸⁵² Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30: In Paris war sie Schülerin von Louis-Joseph-Raphael Collins.

⁸⁵³ Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30: In Frankfurt, Schülerin von Ottilie Roederstein.

Beginn der weiblichen Emanzipation.⁸⁵⁴ Luise Stadler malte – wie damals nicht nur für Künstlerinnen üblich – Porträts, Stilleben und Kopien nach alten Meistern. In manchem ihrer Werke manifestiert sich eine Neigung zur angewandten Kunst.⁸⁵⁵ Obwohl sie ihre Bilder in den Ausstellungen im Künstlergüetli und ab 1910 im Kunsthaus Zürich präsentierte, fanden sie keinen Eingang in eine öffentliche Sammlung in Zürich.⁸⁵⁶

Die Gründung der Schule und das Lehrprogramm im Besonderen widerspiegeln den Aufschwung des Kunstgewerbes um 1900.⁸⁵⁷ Sie ist eine Kampfansage an den als künstlerisch epigonenhaft gewerteten Historismus und auch an den damals allgegenwärtigen Manufaktur- und Makartkitsch.⁸⁵⁸ Da die Schule vor allem für Damen gedacht war, stand hinter dem Unterrichtskonzept die Idee, den der Kunst zugeneigten künftigen Ehegattinnen die Bildung des «guten Geschmacks» und des «praktischen Sinns» zu ermöglichen.⁸⁵⁹ Die Schule bot daher Unterricht in kunstgewerblichen Fächern wie Porzellan- und Fayencemalen, Holz- und Tiefbrand, Flachschnitzerei, Kerbschnitt, Lederschnitt sowie Entwerfen von Mustern für Stickereien, Tapeten und Teppiche.⁸⁶⁰ Doch mehr noch als dem Kunstgewerbe galt der Unterricht der freien Kunst. «Luise Stadler, die sich selbst im Unterricht engagierte, lehrte das Malen von Stilleben, das Zeichnen nach Gipsabgüssen und nach lebenden, oft kostümierten Modellen.»⁸⁶¹

Ihren Lehrkörper wählte Luise Stadler mit grossem Geschick, was der Schule einen exzellenten Ruf einbrachte. Von Anfang an war Hermann Gattiker Teil des Teams.⁸⁶² Gattiker unterrichtete wie an der Kunstgewerbeschule und in der Malerkolonie in Rüschlikon die Fächer Landschaftsmalen und -zeichnen. Im Winter führte Gattiker seine Schülerinnen in die Technik des Radierens ein.⁸⁶³ Für das Porträt- und Aktzeichnen hatte Luise Stadler den Böcklinschüler Ernst Würtenberger gewonnen.⁸⁶⁴ Würtenberger hielt auch Vorträge über Maltechnik, die weit über den Kreis der Schülerinnen hinaus Beachtung fanden.⁸⁶⁵ Die Schule gab vielen Schülerinnen das notwendige Wissen und Können mit, um als Künstlerin erfolgreich zu sein.

Obwohl die Schule für Damen gedacht war, sieht man auf historischen Fotos nicht nur Damen an der Staffelei sitzen.⁸⁶⁶ Auch Herren besuchten den Unterricht.⁸⁶⁷ Diese richteten ihre Aufmerksamkeit

⁸⁵⁴ Da den Frauen die Akademien verschlossen waren, entstanden seit Mitte des 19. Jahrhunderts Künstlerinnenvereinigungen in Berlin, München und Karlsruhe und private Malschulen als Alternative. Um 1888 gründete auch Adolf Hölzel eine Malschule in Dachau, die viele Schülerinnen und Schüler anzog. Hölzels Schule zeichnete sich sogar durch einen hohen Frauenanteil aus. Unter anderen besuchte die aus St. Gallen stammende Martha Cunz die Schule. In ihren Briefen, die sie ihren Eltern nach Hause schickte, schrieb sie über die Mode des Radfahrens: «... die meisten Malerinnen radeln hier zu Lande. Es gehört beinahe ebenso zum Berufe, wie bei den Münchner Künstlerinnen das Rauchen.» Zit. nach Klee 2011, S. 14.

⁸⁵⁵ Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30.

⁸⁵⁶ Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30.

⁸⁵⁷ Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30.

⁸⁵⁸ Hans Makart (1840–1884) ist ein bedeutender Vertreter der österreichischen Monumental- und Historienmalerei. Das Werk des Malerfürsten ist der neobarocken Bildsprache verpflichtet.

⁸⁵⁹ Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30.

⁸⁶⁰ Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30.

⁸⁶¹ Schönauer 1983, S. 27–30.

⁸⁶² Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30.

⁸⁶³ Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30.

⁸⁶⁴ Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30.

⁸⁶⁵ Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30.

⁸⁶⁶ Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30, Abb. S. 29.

⁸⁶⁷ Otto Baumberger erinnerte sich an den Unterricht in der Schule von Luise Stadler wie folgt: «Als die Kunstgewerbeschule reorganisiert wurde, wurden die Kurse nicht mehr durchgeführt. Eduard Stiefel

ebenso konzentriert auf die Sache wie die Damen. Der Schule war zudem eine Kinderklasse angegliedert, in der Zeichenunterricht für Mädchen und Knaben erteilt wurde.⁸⁶⁸ Jahresausstellungen im Herbst legten einer Öffentlichkeit Rechenschaft über das Schaffen der Schülerinnen und Schüler sowie über das ihrer Ausbilder ab.⁸⁶⁹

Die Stadler-Schule existierte unter Luise Stadlers Leitung bis 1913 und brachte erfolgreiche Künstlerinnen und Künstler hervor. Danach übernahmen das Zürcher Künstlerehepaar Otto und Maria Münch-Winkel die Schule, die sie bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs weiterführten.⁸⁷⁰ Einige Lehrer, die an der Schule unterrichteten, gründeten ihrerseits Schulen. Von Hermann Gattiker und der Malerkolonie in Rüschlikon war bereits die Rede. Wilhelm Hummel, der ebenfalls an der Stadler-Schule Malerei unterrichtete, gründete 1913 ebenfalls eine eigene Malschule. Würtenberger wurde 1921 für den verstorbenen Hans Thoma als Professor an die Landeskunstschule nach Karlsruhe berufen.⁸⁷¹

Luise Stadler war nicht die einzige Künstlerin, die eine eigene Ausbildungsstätte gründete. Marguerite Frey-Surbek unterhielt zusammen mit ihrem Gatten Victor Surbek von 1914 bis 1931 eine private Malschule in Bern.⁸⁷² Einer ihrer prominentesten Schüler war der angehende Regierungsrat und spätere Bundesrat Ernst Nobs, der selbst gerne Künstler geworden wäre. Die Bildhauer besuchten das Atelier von Germaine Richier, die am Vorabend des Zweiten Weltkriegs mit ihrem Gatten Otto C. Bänninger nach Zürich kam und wie schon in Paris ihr Atelier für den Unterricht öffnete. Eine der erfolgreichsten Malschulen, die Académie de la Grande Chaumière in Paris, wurde von 1909 bis 1945 von der Schweizer Künstlerin Martha Stettler (1870–1945) geleitet. Die Zürcherin Dora Hauth-Trachsler (1874–1957) war ebenfalls Leiterin einer Malschule.

Schulgründungen, Unterrichten und Leiten von Schulen war nur eine von zahlreichen Initiativen der Künstlerinnen auf dem Weg zur beruflichen Anerkennung. Eine andere war die Gründung eines eigenen Berufsverbandes.

Die Gründung eines eigenen Berufsverbandes

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts mussten die Frauen um ihr Ansehen als Künstlerinnen kämpfen. Noch an der Generalversammlung 1901 lehnte es die 1865/66 gegründete GSMBA ab, Künstlerinnen als

kompensierte diese Kurse so gut es ging dadurch, dass er uns die Möglichkeit verschaffte, Kurse an der Stadler-Schule mitzumachen, an welcher er neuerdings lehrte. Es war dies eine hauptsächlich von gut situierten Dilettantinnen frequentierte Privat-Kunstschule, im ehemaligen Atelier Arnold Böcklins in Hottingen installiert. Man zeichnete nach der Natur» (vgl. Baumberger 1966, S. 72).

⁸⁶⁸ Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30.

⁸⁶⁹ Schönauer 1983, S. 27–30: «Die betreffenden Pressekommentare sind durchwegs positiv gehalten und von grosser Sympathie und Anteilnahme getragen. Diese Berichte ergänzen die recht dürftige Quellenlage und liefern wertvolle Anhaltspunkte zum Selbstverständnis und zum pädagogischen Stil der Schule. So wird die «gesunde künstlerische Pädagogik», «das Wahrzeichen dieser Säle», gerühmt, denn als fortschrittlich anmutender Grundsatz gilt, der individuellen Begabung jeder einzelnen Schülerin Rechnung zu tragen und ihr freie Entfaltung in der ihr am meisten zusagenden Richtung zu gewähren und zu fördern. Verschiedene Studienreisen – beispielsweise zu den ersten Schulen und Privatateliers von Berlin, Dresden und München – dürften Luise Stadler nicht unwesentliche Ideen vermittelt haben, die dann in der Zürcher Schule ihre Anwendung fanden.»

⁸⁷⁰ Vgl. Schönauer 1983, S. 27–30.

⁸⁷¹ Vgl. Fässler 1999, S. 58. Auch Ferdinand Hodler war damals im Gespräch für die Stelle in Karlsruhe. Doch der unterrichtserfahrene und profilierte Porträtmaler Würtenberger machte das Rennen.

⁸⁷² Vgl. Schneider 2014.

Aktivmitglieder in den Berufsverband aufzunehmen, dies, obwohl die Künstlerinnen an den nationalen Ausstellungen starke Präsenz markierten.⁸⁷³ Im folgenden Jahr, 1902, gründeten die Künstlerinnen einen eigenen Verband. Sie schlossen sich zur «Société romande des femmes peintres et sculpteurs / Gesellschaft Schweizer Malerinnen und Bildhauerinnen» zusammen.⁸⁷⁴ Ziel des Zusammenschlusses war es, politische Aktivitäten zu entfalten, um den Frauen durch angemessene Vertretung in den Kommissionen und in Ausstellungs- und Wettbewerbsjurs zu verbesserten Ausstellungsmöglichkeiten, zu Stipendien und Ankäufen, kurz zu adäquater Wahrnehmung und Anerkennung zu verhelfen. In Genf, Lausanne, Neuenburg, Bern und Zürich formierten sich in der Folge eigene Sektionen. Als sich die Kunstgewerblerinnen 1909 dem Verband anschlossen, wurde die «Gesellschaft Schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen» GSMBK (ab 1993 GSBK, seit 2003 SGBK) zum Gegenstück der GSMBA.⁸⁷⁵

Ausstellungsbeteiligungen

1910 wurden die Frauen als Passivmitglieder in die GSMBA aufgenommen.⁸⁷⁶ Allerdings durften sie nur zum Preis des doppelten Mitgliederbeitrages an den von der GSMBA organisierten Ausstellungen teilnehmen.⁸⁷⁷ Entsprechend waren sie an der Eröffnungsausstellung des neuen Kunsthouses 1910 eingeladen. Im Zürcher Teil der Ausstellung präsentierten 21 Malerinnen ihre Gemälde, sechs ihre Grafikblätter. Eine Bildhauerin präsentierte ihre Skulpturen, und von den Kunstgewerblerinnen durften nur gerade zwei ihre Objekte zeigen. Interessant ist zu beobachten, dass von den explizit geladenen Künstlerinnen und Künstlern mit Otilie Roederstein nur gerade eine einzige Malerin teilnehmen konnte. Dies im Vergleich zu 24 Malern. In den anderen Kategorien war keine Schweizerin zugelassen; selbst was das Kunstgewerbe anbelangte, gab man einem männlichen Kollegen den Vorrang.

Bereits im November 1910 richtete die GSMBK denn auch einen Antrag an den Vorstand der Ausstellungskommission des Kunsthouses Zürich und ersuchte um Zuteilung grösserer Räume für ihre im Frühjahr stattfindende Sonderausstellung. Man wollte eine grössere Anzahl kunstgewerblicher Gegenstände präsentieren.⁸⁷⁸

Die Künstlerinnen organisierten regelmässig eigene Werkschauen. In Zürich nahmen sie ferner an den vom Zürcher Kunstverein organisierten Ausstellungen teil.

⁸⁷³ Vgl. Huber 1986.

⁸⁷⁴ Bis 1908 geleitet von Berthe Sandoz-Lassieur.

⁸⁷⁵ Vgl. Huber 1986.

⁸⁷⁶ Vgl. Brunner 2015/2016, S. 10–42, hier S. 23: Ferdinand Hodler, Präsident der GSMBA, sperrte sich erfolgreich gegen eine Aufnahme der Künstlerinnen. Man befürchtete «Dilettantismus» und «Frauenmundfertigkeit in den Versammlungen». Trotzdem wurden die Künstlerinnen 1910 als Passivmitglieder aufgenommen. 1958 als Aktivmitglieder.

⁸⁷⁷ Ein Beispiel ist etwa die jurierte Ausstellung «Der Sport in der Kunst», die 1931 von der GSMBA im Kunsthause Zürich organisiert wurde und an der 13 Künstlerinnen teilnahmen. Diese sind: Ida Schaer-Krause, Anny Bodmer, Fanny Brügger, Gertrud Escher, Emy Fenner, Dora Hauth-Trachsler, Helene Lebhardt, Amy Moser, Margherita Osswald, Martha Riggenbach, Martha Sigg, Clara Thomann, Sophie Egger-Looser.

⁸⁷⁸ Vgl. ZKG [E] 1910: Vorstandsprotokoll vom 1. Dezember 1910. Der Vorstand begründet den Antrag damit, «dass die Ausstellung eine grössere Anzahl von kunstgewerblichen Gegenständen von einem gewissen Umfang enthalten wird.» Vgl. ZKG [F] 1910: Im Vorstandsprotokoll vom 15. Dezember 1910 wird dem Gesuch stattgegeben.

Ein grosser Aufbruch geschah mit der ersten Schweizerischen Ausstellung für Frauenarbeit, SAFFA, 1928 in Bern.⁸⁷⁹ 1958 folgte im Rahmen der SAFFA eine weitere grosse Schau in Zürich, für die, wie im Zusammenhang mit dem Thema der Textilkunst noch dargestellt wird, verschiedene Wettbewerbe ausgeschrieben wurden.

Erste Ankäufe von Künstlerinnen

Doch wann kaufte der Regierungsrat die ersten Bilder von Künstlerinnen? Die ersten Gemälde erwarb der Regierungsrat 1913 anlässlich der Dezemberausstellung im Kunsthaus Zürich. Es waren die beiden Regierungsräte Gustav Keller (Baudirektor) und Heinrich Mousson (Direktion der Justiz, Polizei und des Militärs), die in diesem Jahr die Ausstellung besuchten und sich für das Pastell *Die Sardinenfischerflotte* (o.J., Ankauf 1913, Inv. Nr. 1049) von Jeanne Kollbrunner (*?)⁸⁸⁰ für Fr. 500.– und das Ölbild *Gelbe Narzissen* (o.J., Ankauf 1913, Inv. Nr. 92) von Marie Stiefel (1879–1962) für Fr. 350.– begeisterten.⁸⁸¹

Jeanne Kollbrunner

Jeanne Kollbrunner lebte in Le Havre und hatte schon 1898 im Künstlerhaus in Zürich ausgestellt.⁸⁸² Eine ihrer Spezialitäten war die Malerei von impressionistischen Seestücken.



Jeanne Kollbrunner: *Sardinenfischerflotte*, o.J., Kreide auf Papier, 51 x 73,5 cm, Inv. Nr. 1049.

Die Darstellung der Sardinenfischerflotte ist in hellen Pastelltönen gemalt. Der türkisfarbene Himmel geht im Meer in ein helles Blau über. Die untergehende Sonne wirft ein leuchtend orange-gelbliches Licht über das Meer. Die Segelschiffe sind im Gegenlicht zu sehen. Sie zeichnen lange dunkle Schatten auf das Wasser. Der impressionistisch gemalten Landschaft steht der Realismus der

⁸⁷⁹ Vgl. Huber 2006, S.10–22, hier S. 11: «In der Art der bewährten Landesausstellung war die SAFFA als Leistungsschau der Schweizer Frauen angelegt und stellte in ihren einzelnen Abteilungen Themen dar wie Landwirtschaft und Industrie, Hausarbeit und Erwerbsarbeit, Wissenschaft, Bildung und Kunst. Und ebenso wie die Landesausstellungen in Zürich (1883), Genf (1896) und Bern (1914) hatte die SAFFA zwei Gesichter, ein modern städtisches und ein traditionell ländliches. Getragen wurde die SAFFA von einer Vielzahl bürgerlicher Frauenorganisationen. Die umfassende Darstellung der Arbeit von Frauen sollte dazu dienen, die lange schon geforderte politische Durchsetzung der Gleichberechtigung, allen voran die Einführung des Frauenstimmrechts, voranzutreiben.»

⁸⁸⁰ Jeanne Kollbrunners Lebensdaten waren nicht auffindbar.

⁸⁸¹ Das Gemälde der Sardinenfischerflotte ging in die Amtsstuben der Direktion des Innern, während das Blumenstillleben an die Direktion des Armenwesens ging.

⁸⁸² Sie nahm an der Kollektivausstellung im Künstlerhaus in Zürich vom 19. Juli bis 20. August 1898 teil. In der Zeitschrift «Nebelspalter», Bd. 1898, Heft 30, erschien ein Inserat zur Ausstellung.

detailliert gemalten Schiffe gegenüber. Deutlich sind auch die Fischer in den Booten erkennbar, die mit den Netzen hantieren. Vielleicht ist das Bild ein Reflex auf Claude Monets berühmtes Gemälde *Impression* von 1872. Dieses zeigt ebenfalls einen Sonnenaufgang und wurde im Hafen von Le Havre gemalt. Es ist ein Schlüsselwerk Monets und läutete um 1870 den Impressionismus in Frankreich ein. Kollbrunners Bild bringt ebenfalls einen flüchtigen Augenblick zur Darstellung. Doch die Künstlerin malt mit Kreide und arbeitet die Formen detailliert heraus. Dies im Gegensatz zu Monet, bei dem die dargestellten Objekte sich im Skizzenhaften auflösen.

Marie Stiefel

Marie Stiefel (1879–1962) stand auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, als die Magistraten das Bild mit den gelben Narzissen erwarben. Nach einer fundierten Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Zürich (1896–1900), einem dreijährigen Aufenthalt in Paris und weiteren Studienaufenthalten in München und Florenz lebte sie in Zürich. Ihre Figurenbilder, Interieurs und Blumenstillleben stellte sie von 1905 bis 1932 regelmässig in den Zürcher Institutionen aus, und sie beteiligte sich an den nationalen Ausstellungen sowie an den Turnusausstellungen des Schweizerischen Kunstvereins. 1913 waren Marie Stiefels Werke auf internationalen Ausstellungen in München, Dresden und 1914 auch in Leipzig zu sehen. Das Blumenbild ist das einzige Bild der Künstlerin in der Sammlung.⁸⁸³ Marie Stiefel ist auch in der Bundeskunstsammlung vertreten. Als 1917 die Nationale Kunstaussstellung in Zürich stattfand, erwarb die Eidgenössische Kunstkommission erstmals Bilder von Künstlerinnen überhaupt. Darunter befand sich das Werk von Marie Stiefel.⁸⁸⁴

Gret Widmann

1918 wurde mit dem kleinformatigen Rosenstillleben von Gret Widmann (1875–1931), für das der Kanton Fr. 200.– bezahlte, ein weiteres Bild angekauft (*Stillleben [weisse Rosen]*, o.J., Ankauf 1918, Inv. Nr. 100a).⁸⁸⁵ Es ist in den Akten nicht festgehalten, wer für den Ankauf zuständig war, ebenfalls nicht, wo das Bild angekauft wurde. Es blieb auch das einzige Gemälde dieser Künstlerin in der Sammlung.

Emy Fenner

Zwei weitere Gemälde wurden 1926 in der Dezemberausstellung im Kunsthaus erworben. Dazu zählte Emy Fenners (1881–1955) *Brücke in Mantes* (o.J., Ankauf 1926, Inv. Nr. 16), das der Regierungsrat für Fr. 200.– erwarb. Als Delegierte des Regierungsrates waren es Erziehungsdirektor Heinrich Mousson zusammen mit Finanzdirektor Adolf Streuli, die gemeinsam die Ausstellung besuchten.⁸⁸⁶ In einer Ausstellung im Kunsthaus Zürich wurde das zweite Ölgemälde von Emy Fenner, *San Bernardino* (o.J., Ankauf 1929, Inv. Nr. 287) – es ist eine malerische Ansicht des Bergdorfes mit dem Kuppelbau des Divo Bernardino als Blickfang –, für Fr. 400.– erworben. Emy Fenner zählte zu jenen Künstlerinnen, die von 1905 bis 1908 Gattikers, Würtenbergers und Hummels Unterricht an der Schule von Luise Stadler im Böcklinatelier besucht hatten. Sie bildete sich in Paris⁸⁸⁷ weiter und unternahm zahlreiche Studienreisen nach Italien, Frankreich, Belgien, Holland und Spanien. Der

⁸⁸³ Das Gemälde ist verschollen.

⁸⁸⁴ Vgl. Huber 1986.

⁸⁸⁵ Das Bild wurde in der Justizdirektion ausgestellt.

⁸⁸⁶ Bei dieser Gelegenheit wurde auch ein Gemälde von Ernst Georg Rüegg angekauft, von dem sich Regierungsrat Streuli 1936 porträtieren lassen wird.

⁸⁸⁷ Im Atelier von Eugène Laurant.

Kanton kaufte auch in den folgenden Jahren Werke der Künstlerin: Insgesamt sind es fünf Ölgemälde und drei Aquarelle. Dabei konzentrierte sich die Regierung auf Landschaftsmotive. Anfänglich waren es (Brücken-)Sujets, die Fenner in Frankreich und Spanien malte. Während des Zweiten Weltkriegs war die reisefreudige Künstlerin in der Schweiz unterwegs. Dominieren in den frühen Kompositionen Brücken und Kathedralen, die sie als mächtige Architekturen vor weite, von südlichem Licht erfüllte Landschaften ins Bild setzte, so war es in den späteren Bildern die Natur selbst.

Dora Hauth-Trachsler

Dora Hauth-Trachsler (1874–1957) *Piz Scharboden* (1924, Ankauf 1926, Inv. Nr. 305) wurde ebenfalls in der Kunsthaus-Ausstellung für den stattlichen Preis von Fr. 550.– erworben. Dora Hauth-Trachsler besuchte die Kunstgewerbeschule in Zürich, wo Gottlieb Kägi einer ihrer Lehrer war.⁸⁸⁸ Obwohl ihr Gebiet die Bildnismalerei war, für die sie von 1907 bis 1914 bei Hans Schildknecht in München ihr Rüstzeug geholt hatte, erwarb die Regierung einzig Landschaftsbilder und Blumenstillleben. Anhand der fünf Werke in der Sammlung lässt sich die künstlerische Entwicklung verfolgen, die die Malerin von der pastosen, naturalistischen Ölmalerei hin zu einer lichterfüllten abstrahierenden Malerei führte. Dora Hauth-Trachsler war zu ihrer Zeit erfolgreich. Sie gewann 1914 in Leipzig eine Silbermedaille. Die Künstlerin konnte jedoch nicht von ihrer Malerei leben. Einerseits führte sie wie oben erwähnt eine Malschule. Andererseits trat sie als Grafikerin in Erscheinung. Sie entwarf Plakate zum Eidgenössischen Schwingerfest 1911, zum Frauenstimmrecht 1920 oder realisierte 1923 das internationale Genossenschaftsplakat. Für den Kanton Zürich illustrierte sie zwei Schulbücher.

Helene Ida Roth

1930 besuchte die Regierung die eigens für die GSMBK eingerichtete Ausstellung und kaufte von Helene Ida Roth (1887–1966) das Gemälde *Blühender Baum* (o.J., Ankauf 1930, Inv. Nr. 115) zum Preis von Fr. 500.–. Helene Roth entstammt einer alteingesessenen Berner Familie. Die hochbegabte Malerin, die als Bezirkszeichenlehrerin ausgebildet und inspiriert war von der Philosophie von Louise Secrétan,⁸⁸⁹ besuchte von 1905 bis 1907 (unter anderem zusammen mit Hanni Bay) und von 1912 bis 1914 den Malunterricht bei Cuno Amiet auf der Oschwand. Der blühende Baum vor hellblauem Himmel ist in hellem, lichtem Kolorit gemalt. Im Vordergrund wirft er dunkelblaue Schatten, während die Sonne im Hintergrund Teile der Landschaft in zartes Rosa taucht. Die Farbe ist mit bewegten Pinselzügen aufgetragen. Der Einfluss der Malerei Cuno Amiets ist unverkennbar.

Elisabeth Stamm

In derselben Ausstellung erwarb der Regierungsrat von Elisabeth Stamm das Porträt *Emmentaler Bauer* (1929, Ankauf 1930, Inv. Nr. 1200_966) für Fr. 250.–. Das Gemälde zählt zu den frühesten Figurenbildern, die für die Sammlung angekauft wurden. Der Bauer trägt eine charakteristische Sennenkutte. Er blickt dem Publikum mit offenem und neugierigem Blick entgegen. Obwohl weder Helene Ida Roth noch Elisabeth Stamm je in Zürich wohnten, wurden die Bilder angekauft. Ausschlag für den Ankauf dürften die Qualität der Malerei sowie die Frische und die Leuchtkraft der Farbe gewesen sein. Eine Rolle wird überdies die Bekanntheit der Künstlerinnen gespielt haben, die beide engagiert und im öffentlichen Leben präsent waren. Unter anderem war Elisabeth Stamm

⁸⁸⁸ Ferner besuchte sie Kurse bei A. Freytag, J. Reglaus.

⁸⁸⁹ Tochter des Philosophen Charles Secrétan (1815–1895), der eine Philosophie der Freiheit lehrte.

(zusammen mit Dora Lauterburg) anlässlich der ersten Ausstellung der SAFFA, der Schweizerischen Ausstellung für Frauenarbeit, die 1928 in Bern stattfand, für die Abteilung Malerei und Plastik verantwortlich. Sowohl das Gemälde von Helene Ida Roth wie auch jenes von Elisabeth Stamm sind die einzigen Werke der Malerinnen in der Sammlung.

Hanni Bay

Eine Künstlerin, die mit 18 Werken erfolgreich in der Sammlung vertreten ist, ist die bereits oben erwähnte Hanni Bay (1885–1978). Hanni Bay entstammte einer Hugenotten- und Tuchfabrikantenfamilie.⁸⁹⁰ Sie war stets interessiert am Zeitgeschehen. Als sie 1910 Albert Hitz⁸⁹¹ heiratete, kam sie in Kontakt mit der linken Szene. In Chur, wo sie zunächst lebte, arbeitete sie als Krankenschwester. Sie pflegte Grippekranke während der Zeit der Spanischen Grippeepidemie. In Zürich, wohin das Ehepaar 1918 zog,⁸⁹² engagierte sie sich für die Frauenbewegung sowie den Kinder- und Mutterschutz.⁸⁹³ Doch Hanni Bay war vor allem Malerin. Sie hatte eine fundierte Ausbildung in Antwerpen, München, auf der Oschwand bei Cuno Amiet und in Paris an der Académie Ranson bei Maurice Denis und bei Vallotton genossen. Stets hatte sie den Zeichenstift zur Hand. Es entstanden kämpferische Postkarten sowie Kinderzeichnungen, für die ihre drei Töchter Modell standen.⁸⁹⁴

Als 1925 die Ehe mit Albert Hitz, Rechtsanwalt und Mitbegründer der kommunistischen Partei der Schweiz, zerbrach, war Hanni Bay gezwungen, den Lebensunterhalt für sich und ihre drei Töchter selbst zu verdienen. Sie akquirierte Aufträge als Bildjournalistin. Sie nahm als Zuschauerin am Prozess, der in Bern gegen die Initianten des Landesstreiks⁸⁹⁵ vom November 1918 geführt wurde,

⁸⁹⁰ Vgl. mvb 1986: Die Tuchfabrik Bay & Co, erbaut 1842 in Belp, war die erste Tuchfabrik im Kanton Bern.

⁸⁹¹ Vgl. Schaller 1985, S. 41: Albert Hitz vertrat den Standpunkt der Linken. Er kämpfte für die Sache der russischen Revolution. Als die Sozialdemokratische Partei der Schweiz den Beitritt zur Internationale ablehnte, gehörte er 1921 jenem kleinen Stosstrupp an, der die Schweizerische Kommunistische Partei gründete. Hitz übernahm für einige Jahre die Redaktion des «Kämpfers». Von 1920 bis 1932 vertrat er die Arbeiterschaft im Kantonsrat, von 1922 bis 1931 auch im Grossen Stadtrat. Als Mitglied der Kommunistischen Partei war er von 1922 bis 1925 im Nationalrat.

⁸⁹² Hanni Bay lebte bis 1942 in Zürich, danach wieder in Bern.

⁸⁹³ Vgl. Schaller 1985, S. 45.

⁸⁹⁴ Kinderzeichnungen von Hanni Bay wurden von Jakob Bühler im «Schwizerhüsli», dem Organ der Neuen Helvetischen Gesellschaft, Zürich, 28. Juli 1918, publiziert. Jakob Bühler charakterisiert im Vorwort der Ausgabe Hanni Bays Schaffen wie folgt: «Es gibt gewiss «schönere» Kinderbildnisse und Zeichnungen, als die von Hanni Bay, aber es gibt wohl wenige, in denen entschiedener und rücksichtsloser nach der Wahrheit der Erscheinung gesucht worden wäre. Und das ist es, was wir an Hanni Bay so fröhlich anerkennen dürfen, ihr Streben nach Ehrlichkeit. [...] Die Raschheit ihrer Auffassung, die impulsive Beobachtung haben ihrem so überaus fleissig geübten Strich die Sicherheit gegeben, das Vergängliche in der Erscheinung, die schnellvorübergehende sekundenhafte Bewegung zu erfassen, und gerade in diesen Momenten erkennt Hanni Bay das Verräterische, das die ganze Wesensart eines Menschen ausmacht.[...] Gibt diese Tatsache manchen Arbeiten Hanni Bays den Ausdruck des scheinbar Unfertigen, so wird dieser Nachteil weit ausgeglichen durch das Ursprüngliche, Echte und Lebendige, das aus ihren Arbeiten den Beschauer zwingt. Daneben hat Hanni Bay, [...] namentlich ausserordentlich glückliche Porträts geschaffen, die durchaus harmonisch und geschlossen wirken. Unter den Schweizerischen Malerinnen ist Hanni Bay eine der interessantesten ...» Zudem konnte die Künstlerin in der Frauenklinik in Chur Fresken mit Kindermotiven ausführen (zerstört). Ein anderes Fresko realisierte sie 1928 im Volkshaus Zürich. Ebenfalls mit einer Darstellung von Müttern mit Kindern. Den Hinweis verdanke ich der Kunsthistorikerin Hanna Gagel.

⁸⁹⁵ Zu den Initianten des Landesstreiks gehörte Ernst Nobs, der 1918 zu der extremen Linken gehörte. Im Generalstreikprozess wurde er zu einer einmonatigen Gefängnisstrafe verurteilt. 1918 war Ernst Nobs zusammen mit Albert Hitz, Walter Bringolf und Ernst Grimm Redaktor beim «Volksrecht». Von 1935 bis 1942 war Nobs Mitglied des Regierungsrates (SP), zunächst als Direktor der Justiz und des Innern und ab 1938

teil.⁸⁹⁶ «Während der Verhandlung hatte sie die wichtigsten Personen mit dem Zeichenstift festgehalten. Ihre Porträts wurden veröffentlicht als Illustrationen im zweibändigen Werk «Der Landesstreik-Prozess gegen die Mitglieder des Oltener Aktionskomitees vor dem Militärgericht 3. vom 12. März bis 9. April 1919», herausgegeben im Auftrag des Oltener Aktionskomitees.»⁸⁹⁷ Durch diesen Erfolg bestärkt, machte Hanni Bay ihre illustratorische Tätigkeit zum Beruf. Zu einer Zeit, als die Zeitungen noch keine Fotografien reproduzieren konnten, arbeitete sie jahrelang für zahlreiche Schweizer Zeitungen wie zum Beispiel die «Neue Zürcher Zeitung», «Der Bund», oder den «Nebelspalter». Mit ihren «Augenblickszeichnungen» sowie mit sorgfältig ausgeführten Porträtaufträgen – für den Kanton Zürich porträtierte sie den Bundesrat Dr. Albert Meyer (1936)⁸⁹⁸ – konnte sie sich über Wasser halten. Ihr Engagement für die soziale Sache kommt auch in ihren Zeichnungen zum Tragen, indem sie oft randständige Menschen und Situationen festhält. In der Kunstsammlung befindet sich ein Blatt, das die Künstlerin am 24. März 1930 in der Frauenklinik gezeichnet hatte und das eine junge schwarze Frau im Wochenbett mit ihrem frisch geborenen Baby zeigt. Wer die junge Mutter war, wird nicht mitgeteilt. Doch es ist anzunehmen, dass sie zum Gefolge des Pflegepersonals der Raubtierdressurschule des Dresseurs Havemann, der mit elf Löwen, einem Tiger und zwei Pavianen zur Eröffnung des Zürcher Zoos 1929 zu Gast war, gehörte. Oder dass sie Teil der «Negerkolonie im Zoologischen Garten» war.⁸⁹⁹ Im Zuge des Exotismus der Jahrhundertwende hatten sich in Zürich Völkerschauen verbreitet. So wurde zum Beispiel bereits 1925 in Zürich Altstetten ein Hüttendorf errichtet, in dem 74 Personen aus Westafrika lebten und der Volksbelustigung dienten.⁹⁰⁰

Direktor der Volkswirtschaft. Auch Otto Pfister, von 1929 bis 1939 Regierungsrat und Mitglied der SP unterstützte 1918 den Landesstreik.

⁸⁹⁶ Vgl. Schaller 1985, S. 41.

⁸⁹⁷ Schaller 1985, S. 41.

⁸⁹⁸ Hanni Bay zeichnete und malte während ihrer Zeit in Zürich zahlreiche Persönlichkeiten. Dazu zählen Politiker (Bundesrat Rudolf Minger, Ernst Nobs, Emil Klöti), Juristen, Schriftsteller (Thomas Mann, Max Frisch), Architekten (Le Corbusier, Karl Moser oder Gustav Gull) und viele andere Persönlichkeiten (Hans Oprecht, C. G. Jung, Karl Valentin, etc.)

⁸⁹⁹ Zimmermann, 1985, S. 59.

⁹⁰⁰ Vgl. Brändle 2013.



Hanni Bay: *Fraumünster und Zunfthaus zur Meise*, o.J., Öl auf Leinwand, 51 x 65 cm, Inv. Nr. 346.

Für ihre bildjournalistische Tätigkeit reiste Hanni Bay mehrmals nach Paris. 1932 besuchte sie verschiedene Gerichtsverhandlungen und beobachtete die beteiligten Menschen. Mit hintergründigem Humor karikierte sie die gut genährten Richter sowie das einfache Volk, das den Verhandlungen beiwohnte. Es sind vom Schicksal gezeichnete Menschen, die aufmerksam die Vorgänge verfolgten, ihrerseits überwacht von den uniformierten «Flics», erkennbar an ihren charakteristischen Kopfbedeckungen. Insgesamt sind es zwölf Lithografien, die die Künstlerin in einer Mappe mit dem Titel *Croquis du Barreau Parisien*, was in etwa mit «Skizzen des Pariser Anwaltstandes» übersetzt werden könnte, versammelte.⁹⁰¹ Von den zwölf Lithografien hat die Justizdirektion neun Blätter erworben. Die Illustrationen, die sie für ihre Auftraggeber zeichnete, schienen ihr – so schildert es ihre Biografin – oft als lästige Beschäftigung, doch musste sie den Lebensunterhalt für sich und ihre drei Töchter verdienen. So wird sie sich gefreut haben, als im selben Jahr zwei Bilder je betitelt mit *Pfandfinderin* (1931, Ankauf 1932, Inv. Nrn. 160 und 1655) für die Sammlung erworben wurden, für die wohl ihre Töchter Modell gestanden haben dürften.

Ihre grosse Leidenschaft galt jedoch der Landschaftsmalerei. Die Pleinair-Malerin schien keinen noch so widrigen Umstand gescheut zu haben, wenn es darum ging, eine spezifische Atmosphäre im Bild einzufangen. Sie stand frühmorgens auf, um in Paris die Kathedrale Notre-Dame im Frühlicht zu malen (*Notre Dame im Frühlicht*, 1931, Ankauf 1935, Inv. Nr. 334).⁹⁰² Oder bei klirrender Kälte die mit Schneematsch bedeckte Brücke, die über die Limmat zur Fraumünsterkirche und zum Zunfthaus zur Meise führt (*Fraumünster und Zunfthaus zur Meise*, o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 346). Um dieses Bild zu malen, musste die Künstlerin unter den Bögen vis-à-vis des Helmhauses gesessen haben. Hanni Bays

⁹⁰¹ Zu der Mappe: vgl. msh 1987.

⁹⁰² Gemäss einer Aussage von Charlotte von Salis, habe Gottlieb Duttweiler, Unternehmer und Politiker, Kunstsammler und Förderer der Kunst, bei ihr, Bay, ein Bild bestellt, das die Pariser Notre-Dame im Schnee zeigen soll.

Darstellung zählt zu den seltenen Bildern in der Kunstsammlung, die uns diese für Zürich charakteristische Ansicht noch ohne das Waldmann-Denkmal (1932–1937) von Hermann Haller am Brückenkopf der Münsterbrücke zeigen.⁹⁰³ Impressionistische Impulse prägen auch das zweite Zürcher Winterbild. Die Ansicht des Limmatquais mit Helmhaus hat die Künstlerin aus der Perspektive des Rathauses gemalt (*Limmatquai mit Helmhaus in Zürich*, o.J., Ankauf 1932, Inv. Nr. 1656). Der schräge Blick von oben lässt vermuten, dass die Malerin Zutritt zum Rathaus hatte und sich für die winterliche Darstellung im Innern des Gebäudes aufhielt. Die vielseitig interessierte Hanni Bay war dem städtischen Leben gegenüber aufgeschlossen. Das zeigt sich daran, dass sie anders als viele ihrer Kollegen die modernen Fahrzeuge wie Automobil und Tram in ihre Szenen integrierte. Hanni Bay war eine Schnellmalerin mit feinem Gespür für das Unwiederbringliche des Augenblicks. Sie zog 1942 nach Bern. Nach ihrem Wegzug wurden von ihr keine Bilder mehr angekauft.

Gertrud Escher

In harten Zeiten hatten es die Künstlerinnen schwer sich zu behaupten. 1929 führten sie mit der von Righini als Mitbegründer ins Leben gerufenen Unterstützungskasse für schweizerische bildende Künstler Verhandlungen um ihre Aufnahme. Doch diese verliefen negativ. Die Kasse weigerte sich, die Künstlerinnen aufzunehmen und ihnen das Recht auf Unterstützung zuzugestehen. Und als der Kanton Zürich im Rahmen des vom Bund initiierten Unterstützungsprogramms der bildenden Kunst 1932 Ankäufe tätigte, hatten die Künstlerinnen ebenfalls das Nachsehen. Nur wenige ihrer Arbeiten wurden angekauft. Zu diesen zählen die Grafikblätter von Gertrud Escher (1875–1956). Von der in Zürich und München ausgebildeten Künstlerin,⁹⁰⁴ die das Handwerk des Radierens von 1904 bis 1906 bei Hermann Gattiker lernte und dieses als ihr Hauptgebiet erachtete, erwarb die Regierung eine Radierung in zwei Exemplaren à je Fr. 20.–. Das eine Stück war für die Zentralbibliothek gedacht, das andere für die vom Regierungsrat angelegte Grafiksammlung. Das Blatt mit dem Titel *Direktor Escher, Gelehrter* (1927, Ankauf 1932, Inv. Nr. 76) hatte die Künstlerin bereits 1927 radiert. Es zeigt den Gelehrten vor einer grossen Bücherwand an seinem Schreibtisch sitzend. Mit der Feder in der Hand konzentriert er sich auf das Schreiben und den Stapel Papier, der vor ihm liegt.

Die Künstlerin stellte wie ihre Kolleginnen regelmässig aus, und ihre Bilder und Grafiken wurden vielfach angekauft. In der Sammlung des Kantons Zürich befinden sich insgesamt zwölf Werke mit Blumenmotiven, Gartenbildern, Fensterblicken, Interieurs und Stilleben. Ferner mehrere Landschaftsbilder, wovon zwei Gemälde Ansichten des Gutshofs in Rheinau zum Thema haben. Ein

⁹⁰³ Das Waldmann-Denkmal wurde für viele Künstler zu einem attraktiven Motiv, das sie in ihre Stadtansichten integrierten. Stellvertretend sei hier das Pastell *Hans Waldmann mit Grossmünster* (1935, Ankauf o.J., Inv. Nr. 42) von Carl Albert Bollhalter (1895–1945) genannt. Das Pastell zählt zu den ältesten Darstellungen der Skulptur, die hier erst als Gips auf dem Sockel steht. Der Autodidakt malte das Erinnerungsmal aus der Perspektive der Fraumünsterkirche, so dass hinter dem Denkmal das Helmhaus sowie die 62 Meter hohen Türme des Grossmünsters zu sehen sind. Das Äussere des Grossmünsters wurde von 1931 bis 1936 durch den Stadtbaumeister Gustav Gull und den Kantonsbaumeister Hermann Fietz renoviert, wobei das Äussere der Türme leicht verändert wurde. Auf Bollhalters Pastell ist einer der Türme noch eingerüstet. Dem anderen schenkt er keine grosse Beachtung. Die Veränderungen waren wohl nicht augenfällig. Zudem wurden sie 1998/1990 rückgängig gemacht. Bollhalter war anfänglich Lehrer. Als Maler war er Autodidakt. Er malte vorwiegend landschaftliche und architektonische Motive.

⁹⁰⁴ Gertrud Escher hatte von 1893 bis 1896 an der Kunstgewerbeschule Zürich studiert. Danach besuchte sie die Künstlerinnenschule in München und belegte Kurse bei Friedrich Fehr, Ludwig Schmid-Reutte und Christian Landenberger. Während der Sommermonate studierte sie unter der Leitung von Bernhard Butersack Landschaftsmalerei. Wiederholt ging sie zu Studienzwecken nach Italien, Deutschland, Frankreich und Holland, um ihr künstlerisches Rüstzeug zu erweitern.

anderes Bild zeigt Boote am See, und ein drittes eine anonyme Sägerei. Von Gertrud Escher wurden auch nach 1945 Bilder angekauft. Einige kamen geschenkt in die Sammlung, darunter ein Studienblatt mit Katzenköpfen. Gertrud Eschers Pleinair-Malerei ist mit sensiblen Pinselstrichen gemalt. Licht und Schatten modellieren die naturalistisch dargestellten Landschaften.

1934 nahmen die Kunstankäufe anzahlmässig zu, was unter anderem mit den neu erbauten Verwaltungsgebäuden Walche, Walcheturm und Neumühle zu tun hatte. Der Bedarf an Kunstwerken für die Gestaltung der Sitzungszimmer und Arbeitsräume stieg. Doch die Anzahl der angekauften Werke von Künstlerinnen stieg nicht. In der Dezemberausstellung 1934 erwarb der Regierungsrat insgesamt zwölf Kunstwerke. Davon sind gerade zwei von Künstlerinnen: die Radierung *Promenade* von Susel Bischoff (1905–1975) für Fr. 40.– (Inv. Nr. 34) sowie das bereits erwähnte Ölgemälde *Brücke in Toledo* von Emy Fenner für Fr. 350.– (Inv. Nr. 292).

Susel Bischoff

Susel Bischoff hatte 1927 während kurzer Zeit das Handwerk beim Grafiker Gregor Rabinovitch (1884–1958) in Zürich erlernt. Die Komposition zeigt noch deutlich die Anlehnung an die Handschrift des Meisters. Dies sollte sich jedoch ändern. Susel Bischoff, die sich hauptsächlich als Grafikerin betätigte, hielt sich 1931–1935 jährlich zu Studienzwecken in Paris auf, reiste nach Deutschland, Südfrankreich und Italien. Sie entwickelte einen eigenen, weichen, sehr zeichnerischen Stil mit wenigen feinen Schwarzweiss-Akzenten. Insgesamt erwarb die Regierung zwischen 1934 und 1943 sechs Radierungen der Künstlerin, darunter eine Kaltnadelradierung *Kavallerie* (1940, Ankauf 1940, Inv. Nr. 10606) aus der von der Künstlerin veröffentlichten Mappe *Mann und Ross im Heer*. Ferner verschiedene Landschaften und ein Bildnis betitelt *Pepino* (1940, Ankauf 1943, Inv. Nr. 10756), in dem sich ihre Handschrift voll ausgebildet hat.

1935 wurde ein weiteres Stillleben mit dem Titel *Rosen* (1934, Ankauf 1935, Inv. Nr. 104) von Dora Hauth-Trachsel für Fr. 200.– angekauft sowie das bereits erwähnte Gemälde *Notre Dame im Frühlicht* von Hanni Bay für Fr. 500.–. Der Wirtschaftsband bildender Künstler⁹⁰⁵ organisierte in den Räumen des 1899 eröffneten Warenhauses Jelmoli Ausstellungen.⁹⁰⁶ Aus der Ausstellung 1937 erwarb der Regierungsrat ein Ölgemälde mit einem wogenden *Ährenfeld* (o.J., Ankauf 1937, Inv. Nr. 333) von Helene Lehardt (1887–1965) für Fr. 250.–, von Gertrud Escher ein Stillleben in Öl mit dem Titel *Philokaktus* (o.J., Ankauf 1937, Inv. Nr. 323) für Fr. 180.–. Von Susel Bischoff wird im selben Jahr noch eine Radierung *Märkische Landschaft* (o.J., Ankauf 1937, Inv. Nr. 10596) für Fr. 45.– erworben.

Hanna Maritsch

Äusserst selten wurde ein Bild direkt im Atelier einer Künstlerin erstanden. Eine Ausnahme bildet das Ölgemälde *Alt Zürich* (1937, Ankauf 1938, Inv. Nr. 379) von Hanna Maritsch-von Seidel (1891–1970), das direkt aus dem Atelier für Fr. 450.– angekauft und im Obergericht platziert wurde. Die Künstlerin hatte auf der Rückseite der Pressspanplatte notiert, von wo aus sie in beinahe fotorealistischer Manier die Ansicht der Zürcher Altstadt festgehalten hatte: «von den Unteren Zäunen 7, (3. Stock) gemalt im Oktober von 7 – 9 Uhr früh».⁹⁰⁷ Der Blick geht in Richtung Skyline des Zürichbergs, wo sich rechts im Bild über den Dächern der dicht nebeneinanderstehenden Wohnhäuser und hinter dem

⁹⁰⁵ Der Wirtschaftsband bildender Künstler wurde 1933 gegründet, um den Künstlern Aufträge zu vermitteln. Wichtig war der Kontakt zu Industrie und Handel (vgl. Kraut 1991, S. 49).

⁹⁰⁶ Vgl. RRB 138 vom 14. Januar 1937.

⁹⁰⁷ Handschriftliche Anmerkung durch die Künstlerin auf der Rückseite des Gemäldes.

Schulhaus Hirschengraben-Schanzengraben der Turm mit der mächtigen Kuppel der Universität erhebt. Links davon der Mittelrisalit mit dem Flachdach der ETH, auf dem eine Schweizer Fahne weht. Wie spitze Nägel stechen die Türme der Freikirche und des Predigerchores in den wolkenverhangenen Himmel. Nur wenige Menschen sind unterwegs. Ein Mann steht am Brunnen. Eine alte Frau schleppt sich mit Hilfe eines Spazierstocks entlang der ungepflasterten Obmannamtsgasse, an der umzäunten Wiese mit den blühenden Bäumen vorbei Richtung Neumarkt. Obwohl die Künstlerin auf der Rückseite detaillierte Angaben zu ihrem Standort machte, erklärt sie uns eine Merkwürdigkeit nicht, nämlich den Grund, warum sie ihr Bild nicht auf die glatte Seite der Spanplatte malte, sondern auf die Rückseite, wo der Pressvorgang eine Rasterstruktur in die Holzfasern geprägt hatte. Hanna Maritsch hatte 1926 Postkarten mit leicht zugänglichen Motiven für die Pro Infirmis gemalt. Wollte sie mit dieser Strategie die Gefälligkeit ihrer Postkartensujets brechen? Die Regierung erwarb weitere Bilder der Künstlerin: das Gemälde *Herbstpracht* (o.J., Ankauf 1940, Inv. Nr. 257), mit der Ansicht eines lichtdurchfluteten Baumes, sowie eine 1942 gemalte Winterstimmung der Universität Zürich (*Winterstimmung mit Universität*, o.J., Ankauf 1942, Inv. Nr. 531).

Isabelle Ghirardelli-Dillier

Als die Rüschliker Künstler 1938 eine Ausstellung organisierten, kaufte der Kanton das Werk *Simplonlandschaft* (o.J., Ankauf 1938, Inv. Nr. 411) für Fr. 400.– von Isabelle Dillier (Ghirardelli-Dillier) (1913–2011). Isabelle Dillier studierte an der Zürcher Kunstgewerbeschule und in Paris. Sie arbeitete nach 1934 im selben Atelierhaus wie Hermann Gattiker, mit dem sie oft Reisen in die Berge unternahm, wo die beiden Maler sich mit demselben Motiv beschäftigten. Der Vergleich von Dilliers Bildern mit jenen Gattikers ist interessant. Das Bild mit der Simplonlandschaft zeigt noch deutlich die Verwandtschaft zu Gattikers naturalistischer Bildauffassung. Dies gilt auch für das 1935 angekaufte Gemälde *Villeneuve*, das mit trockenem Pinsel gemalt ist und von den blockhaften Gebäuden und der Farbigkeit her eine südländische Atmosphäre evoziert. Doch bereits in einem späteren Bild mit dem Titel *Sumpfwiese auf dem Simplon* (o.J., Ankauf 1943, Inv. Nr. 619) hatte sich die Künstlerin von ihrem Vorbild gelöst und sich in Richtung Abstraktion bewegt. Die Komposition wirkt konstruierter, flächiger. Die Blumen auf der Wiese sind als bunte Farbtupfer wiedergegeben, während die Berge von der Malweise her in reine Malerei übergehen. Zusammen mit mehreren Druckgrafiken mit abstrakten Motiven und poppigen Farben erwirbt der Kanton noch mehrere Zeichnungen und Gemälde. Sie demonstrieren die Aufgeschlossenheit der Künstlerin für ästhetische Experimente: *Vue sur les tois* (o.J., Ankauf 1960, Inv. Nr. 2001); die Federzeichnung *Felswand* (o.J., Ankauf 1976, Inv. Nr. 4356) und das mit Sand und Kreide realisierte Materialbild *Spuren I* (1981, Ankauf 1981, Inv. Nr. 6867). Isabelle Dillier lebte bis zu ihrem Tod im von Gattiker selbst entworfenen Atelierhaus mit dem markanten vorkragenden Dach an der Dorfaldenstrasse in Rüschlikon.

Trudi Egender-Wintsch

Im selben Jahr, 1938, kaufte die Regierung aus der Dezemberausstellung im Kunsthaus von Trudi Egender-Wintsch (1902–1985) eine Lithografie für Fr. 10.–. Sie zeigt die Tonhalle am Alpenquai (*Tonhalle*, o.J., Ankauf 1938, Inv. Nr. 10598). Die Künstlerin hat das Gebäude mit der mächtigen Halle und den zwei schlanken flankierenden Türmen detailreich und verspielt kurz vor ihrem Abbruch gemalt. Die Tonhalle wurde 1893–1895 im Stil des Pariser Trocadéro-Palastes erbaut. Da der Bau für seinen Zweck nicht geeignet war, wurde er 1937 abgebrochen. An seiner Stelle stehen heute Tonhalle und Kongresszentrum von Häfeli Moser Steiger (HMS). Trudi Egender-Wintsch bewegte sich

in Kreisen, die sich leidenschaftlich für die moderne Kunst und Architektur einsetzten.⁹⁰⁸ Die Begegnung mit Sophie Taeuber und Hans Arp regte sie an, Malerin zu werden. Sie gab ihre Tätigkeit in Architekturbüros auf und besuchte den Malunterricht bei Willy Fries, der eine eigene Malschule am Schanzengraben betrieb. Der Einfluss von Fries war prägend für das Werk von Trudi Egender-Wintsch. Von der Moderne ist in ihren Werken kaum etwas auszumachen. Für ihre Arbeiten griff die Künstlerin vorzugsweise zur Pastellkreide, zur Feder oder dem Aquarellierkasten und malte Bauwerke, Städtebilder und Landschaften. Der Kanton erwarb insgesamt zehn Arbeiten auf Papier. Die Mehrzahl der Blätter wurde in den 1950er Jahren für die Patientenzimmer und Aufenthaltsräume des neuen Kantonsspitals angekauft.

Als 1940 insgesamt 24 Kunstwerke, davon mehrere Mappenwerke, angekauft wurden, kamen gerade drei Künstlerinnen in den Genuss eines Ankaufs. Fanny Brügger mit einem Ölgemälde *Landschaft bei Kloten* (1938, Ankauf 1940, Inv. Nr. 405) für Fr. 350.–, Emy Fenner ebenfalls mit einem Ölbild *Bei Kloten* (o.J., Ankauf 1940, Inv. Nr. 408) für Fr. 400.– sowie Hanna Maritsch-Seidel mit einem Gemälde *Herbstpracht* (o.J., Ankauf 1940, Inv. Nr. 257) für Fr. 350.–. Später im Jahr kaufte der Regierungsrat noch zwei Radierungen von Susel Bischoff: *Kavallerie* (o.J., Ankauf 1940, Inv. Nr. 10606) sowie *Kohlenbarken* (o.J., Ankauf 1940, Inv. Nr. 10607) im Wert von je Fr. 55.–.

Als im September die Ausstellung der GSMBK im Kunsthaus stattfand, kaufte der Kanton das Gemälde von Gertrud Escher *Gutshof Rheinau* (o.J., Ankauf 1940, Inv. Nr. 489) in Öl für Fr. 400.–. Von Hedwig Wörnle (1884–1939), die 1909 den Malunterricht bei Ernst Georg Rüegg und bei Wilhelm Hummel an der Stadler-Schule im Böcklinatelier besucht hatte, erwarb die Regierung das Ölbild *Bei Wetzikon* (o.J., Ankauf 1940, Inv. Nr. 490) für Fr. 450.–. Auch die drei Bilder der Malerin und Grafikerin Karoline Charlotte Frankl (1881–1961) zeigen Motive aus dem Kanton Zürich: das in Öl und im altmeisterlichen Stil gemalte *Fischerhaus am Zürichsee* (o.J., Ankauf 1940, Inv. Nr. 486) für Fr. 500.–; die Radierungen *Alte Schmiede Wiedikon* (o.J., Ankauf 1940, Inv. Nr. 487) sowie *Frühere Ecke Forchstrasse/Freiestrasse* (o.J., Ankauf 1940, Inv. Nr. 488) für je Fr. 15.–. Ferner eine fast märchenhaft anmutende, winterliche Städtedarstellung von Eglantine Schweizer (1909–1979): *Place sous la neige in Lausanne* (o.J., Ankauf 1940, Inv. Nr. 10609). Das Bild kostete Fr. 40.–. Die Ankäufe zeigen exemplarisch, wie eng der Horizont geworden war: Mit Ausnahme der Radierung von Eglantine Schweizer konnten nur Motive erworben werden, die in der unmittelbaren Umgebung entstanden sind.

Else Hegnauer-Denner

1941 besuchte die Behörde die Ausstellung, die vom Wirtschaftsband bildender Künstler bei Jelvoli veranstaltet wurde. Unter den Ankäufen fällt das Skizzenblatt *Indische Kühe* (o.J., Ankauf 1941, Inv. Nr. 507) von Else Hegnauer-Denner (1917–2008) auf, das für Fr. 160.– erworben wurde. Else Hegnauer-Denner besuchte von 1933 bis 1936 die Kunstgewerbeschule in Zürich. Sie bildete sich in Zeichnen und Modellieren aus. Das praktische Handwerk lernte sie im Atelier des Bildhauers Hans Gisler. 1937 besuchte sie die Ecole des Beaux-Arts in Genf und studierte 1938/39 an der Académie Ranson. Die Künstlerin besass das Zeichnungslehrerinnenpatent, von 1939 bis 1945 unterrichtete sie an der Mittelschule und an der Gewerbeschule und arbeitete daneben im Atelier des Bildhauers

⁹⁰⁸ Trudi Egender-Wintschs Gatte war der Architekt Karl Egender (1897–1969), der sich für das Neue Bauen stark machte. Karl Egender baute 1933 zusammen mit Adolf Steger (1888–1939) das Gebäude der Schule und des Museums für Gestaltung an der Ausstellungsstrasse in Zürich.

Franz Fischer. Sie zeichnete für schweizerische Tageszeitungen und Zeitschriften und illustrierte Bücher. Parallel dazu war sie stets als freie Künstlerin tätig und beteiligte sich an Ausstellungen.

Lill Tschudi

Der Linolschnitt von Lill Tschudi (1911–2004) *Frauenhilfsdienst* (1940, Ankauf 1941, Inv. Nr. 10615), für den die Regierung Fr. 30.– bezahlte, passte in die Sammlungspolitik. Das Blatt zeigt ein Kapitel der nützlichen weiblichen Beschäftigung während des Krieges, zu der das Kochen und Servieren von Speisen für die Bevölkerung zählte. Auf Lill Tschudis stilisierter Darstellung sind zwei Frauen zu sehen, die am Tischende stehend das Essen schöpfen. Sie befinden sich in einem grossen Raum. Mehrere lange, gedeckte Tische stehen parallel nebeneinander. An den Tischen sitzen hungrige Menschen und warten auf das bescheidene Essen. Das Blatt fällt aber auch durch die Technik auf.

Lill Tschudi hatte die Technik des Linolschnitts schon während ihrer Schulzeit für sich entdeckt. Um sich darin weiter zu bilden, ging sie nach London, wo Claude Flight (1881–1955),⁹⁰⁹ ein Pionier und engagierter Verfechter des Linolschnitts, die Technik popularisiert hatte. Da das neue Material gut und günstig zu erwerben war, erachtete Flight den Werkstoff als ideal, um Vervielfältigungen von Darstellungen herzustellen und breite Bevölkerungsschichten für die Kunst zu gewinnen. So entstand in England zwischen 1920 und 1930 das «British linocut movement». Lill Tschudi besuchte von 1929 bis 1930 die Grosvenor School of Modern Art, an der Claude Flight und Edith Lawrence seit 1926 unterrichteten. Die begabte Schülerin nahm an den von Flight organisierten internationalen Ausstellungen teil, und ihre Werke wurden von englischen, amerikanischen und australischen Museen angekauft. In Zürich beteiligte sie sich an den Ausstellungen bei Jelmoli, aus der der Regierungsrat regelmässig Werke erwarb. Heute weist das Inventar zehn ihrer Linolschnitte, Aquarelle und Zeichnungen auf.



Lill Tschudi: *Frauenhilfsdienst*, 1940, Linolschnitt, 30 x 25 cm, Inv. Nr. 10615.

⁹⁰⁹ Vgl. Coppel 1995.

Der Linolschnitt war stets das bevorzugte Medium von Lill Tschudi.⁹¹⁰ Bis in die 1950er Jahre fertigte sie vorwiegend figürliche farbige und schwarz-weiße Linolschnitte. Die frühen Arbeiten zeigen Menschen bei der Arbeit (*Frauenhilfsdienst* oder *Bauen im Tessin*, 1949, Ankauf 1950, Inv. Nr. 1023), beim Sport und beim Vergnügen (*Knaben mit Skis*, 1948, Ankauf 1951, Inv. Nr. 907; *Konzert*, 1938, Ankauf 1943, Inv. Nr. 10752). Andere Blätter haben Szenen des modernen Grossstadtlebens (*Londoner Autobusse*, 1949, Ankauf 1950, Inv. Nr. 1024) zum Inhalt. Auch *Kleinkind* (1943, Ankauf 1950, Inv. Nr. 352) zählt zu den frühen Werken. Tschudis illustrative Arbeiten orientieren sich an der Grafik des Art Déco. Sie zeichnen sich aus durch einen schwungvollen, ornamentalen Aufbau der Fläche sowie die Wahl kühner Ausschnitte und Perspektiven. Die dynamische Linienführung in *Londoner Autobusse* evoziert den pulsierenden Rhythmus des Grossstadtlebens, während in Bildern wie *Bauen im Tessin* und *Schiffe* (1951, Ankauf 1951, Inv. Nr. 1290) die fließenden Bewegungen zugunsten einer eckigeren Linienführung und einer grossflächigen Farbigkeit zurücktreten. Für jede Farbe muss eine eigene Platte geschnitten werden, die dann neben und ineinander gedruckt werden. In den 1950er Jahren tritt das Narrative zurück. Abstrahierte Sujets aus der Natur und die Konzentration auf die Stimmung beschäftigen die Künstlerin, so in *Pilze* (1979, Ankauf o.J., Inv. Nr. 10468), *Geteilter Mond* (1977, Ankauf o.J., Inv. Nr. 13303) oder *Rocking Stone III* (1975, Ankauf o.J., Inv. Nr. 16195).

Marguerite Strehler

In der Ausstellung bei Jelmoli wurde ein in kleinmeisterlicher Manier gemaltes Ölbild *Kleine Landschaft bei Uster* (o.J., Ankauf 1941, Inv. Nr. 525) für Fr. 200.– von Marguerite Strehler (1904–1959) erworben. Die Künstlerin hatte in Zürich und Oxford studiert und schloss ihre Studien 1931 mit dem Dokortitel der philosophischen Fakultät ab. 1932 bis 1934 ging sie nach Paris und besuchte den Malunterricht im Atelier von Edouard Mac Avoy, wo ihre jüngere Schwester Therese (1910–2003) bereits seit 1931 den Unterricht besuchte. Marguerite Strehler spezialisierte sich auf Pflanzen-, Blumen- und Insektenbilder, die sie in kleinmeisterlichem Stil malte. Dazu breitete sie die Objekte wie für ein wissenschaftliches Experiment nebeneinander auf einer flachen Unterlage aus und ordnete sie nach visuellen Kriterien. Danach malte sie das Arrangement in Aquarelltechnik oder in Öl. Sie stellte die sorgfältig arrangierten Blumen und Blätter meist frontal dar. Integrierte Schmetterlinge in das Bild. Obwohl sie die Komposition mit *Sommerstrauß* betitelte, gleicht die Komposition mehr einem Gewebe als einem Strauss (*Sommerstrauß*, 1942, Ankauf o.J., Inv. Nr. 159). Auf dieselbe Art malte sie das Bild *Sonnenblumen* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 185). Dabei beschönigt die Künstlerin nichts. Verwelkte Blüten, Blätter oder geknickte Zweige malt sie ebenso präzise wie die blühenden Blumen (*Brombeerzweig*, o.J., Ankauf 1952, Inv. Nr. 1409). Von der Künstlerin, die sich regelmässig an regionalen und nationalen Ausstellungen beteiligte, wurden insgesamt sechs Bilder und Aquarelle angekauft. Für die Heilanstalt Burghölzli hatte sie im Auftrag des Kantons Zürich 57 Glasscheiben realisiert.⁹¹¹

Charlotte Frankl

Aus derselben Ausstellung bei Jelmoli erwarb der Regierungsrat von Charlotte Frankl eine Druckgrafik mit der Darstellung eines breitgelagerten Bauernhauses mit dazugehörendem ländlichem Umschwung (*Landschaft*, o.J., Ankauf 1943, Inv. Nr. 10757). Charlotte Frankl war uns bereits im Zusammenhang mit den Kunstmappen *Alt Zürich anno 1930* begegnet. Diese Mappen hatte der

⁹¹⁰ Vgl. Korazija 2005, S. 51–54.

⁹¹¹ Vgl. Plüss, von Tavel 1958–1967, S. 949. Die Scheiben sind zerstört.

Regierungsrat anlässlich der Ausstellung des IV. Armeekorps in Wädenswil erworben. Während die eine Serie auf Architekturdetails fokussiert, schildert die andere Serie malerische Sichten auf die Stadt Zürich.

Charlotte Marie Weiss

Als 1942 zur Arbeitsbeschaffung im Interesse der bildenden Kunst Fr. 15'000.– für Ankäufe aus der Zürich-Land-Ausstellung in Winterthur zur Verfügung standen, wurde ein einziges Bild von einer Künstlerin angekauft. Charlotte Marie Weiss (1870–1961) verkaufte der Regierung das Gemälde *Meiner Freundin Garten* (1941, Ankauf 1942, Inv. Nr. 1200_1) im Wert von Fr. 300.–. Der Gartenausschnitt mit dem lauschigen Sitzplatz inmitten leuchtend gelber Sonnenblumen am Fusse eines Abhangs deutet bereits die expressive Malweise an, der sich Charlotte Weiss in ihrem Bild *Weg im Sommer* (1946, Ankauf o.J., Inv. Nr. 14923) zuwenden wird.⁹¹²

Keine Direktaufträge an Künstlerinnen

Als die Regierung 1942 mehrere Direktaufträge zur Dokumentation bedeutender Zürcher Landschaften vergab, wurde keine Malerin berücksichtigt. Die insgesamt 14 Aufträge gingen alle an die männlichen Kollegen.⁹¹³ Auch 1943 profitierten die Künstlerinnen wenig von den offiziellen Ankauftsaktionen. Wenn die Gesamtbilanz im Jahr 1943 für die Frauen mit einem Ankauf von zehn Bildern etwas günstiger ausfällt, so sind ihre Bilder dennoch weit in der Minderzahl. Meistens sind es dieselben Künstlerinnen, von denen bereits früher Bilder erworben wurden, mit Ausnahme des Gemäldes von Therese Strehler, *Blick gegen Maur* (o.J., Ankauf 1943, Inv. Nr. 629) für Fr. 350.–.⁹¹⁴ 1944 wurden in verschiedenen Ausstellungen insgesamt neun Werke von Frauen erworben. Diese verhältnismässig positive Bilanz ist darauf zurückzuführen, dass im September 1944 eine Ausstellung der GSMBK im Kunsthaus Zürich stattgefunden hatte, in der sechs Werke im Gesamtwert von Fr. 2080.– erstanden wurden.⁹¹⁵ Mit Ausnahme von Trudi Egender-Wintschs Federzeichnung *Garten am Zürichsee* (o.J., Ankauf 1944, Inv. Nr. 686) für Fr. 120.– und des Gemäldes *Marktfrau* (o.J., Ankauf 1944, Inv. Nr. 688) von Therese Strehler sind fast alle anderen Bilder Erstankäufe. So stammt eine Ansicht von Ascona, *Viale con fiori* (o.J., Ankauf 1944, Inv. Nr. 684) für Fr. 400.– von der aus Deutschland stammenden Autodidaktin Irma Bernasconi-Pannes (1902–1971).

Regina Conti

Ein Kinderporträt für Fr. 380.– stammt von Regina Conti (1880–1960). Die Künstlerin begann ihre Studien in Lugano und besuchte danach den Unterricht von Heinrich Knirr in München. Nach Aufhalten in Italien ging sie 1927 nach Paris, wohin sie regelmässig zurückkehrte. Sie beschäftigte sich eingehend mit der impressionistischen Landschaftsmalerei, bevor sie sich der Porträtmalerei von

⁹¹² Das Gemälde *Weg im Sommer* (1946, Ankauf 1946, Inv. Nr. 14923) kauft der Regierungsrat in der Exposition Nationale des Beaux Arts in Genf.

⁹¹³ Vgl. RRB 3010 vom 12. November 1942.

⁹¹⁴ Angekauft wurden 1943: Gertrud Escher, *Intérieur* (o.J., Inv. Nr. 600), Öl, Fr. 250.–; Emy Fenner, *Rebweg* (o.J., Inv. Nr. 599), Aquarell, Fr. 90.–; Lill Tschudi, *Konzert* (1938, Inv. Nr. 10752), Linolschnitt, Fr. 25.–; Susel Bischoff, *Winter im Wallis* (o.J., Inv. Nr. 1400_2859), Radierung, Fr. 75.–; Susel Bischoff, *Peppino* (o.J., Inv. Nr. 1400_286), Radierung, Fr. 75.–; Charlotte Frankl, *Landschaft* (o.J., Inv. Nr. 10757), Radierung, Fr. 30.–; Charlotte Frankl, *Blumengarten* (1943, Inv. Nr. 616), Ölgemälde, Fr. 200.–; Isabelle Dillier, *Sumpfwiese auf dem Simplon* (o.J., Inv. Nr. 619), Öl, Fr. 500.–; Therese Strehler, *Blick gegen Maur* (o.J., Inv. Nr. 350), Öl, Fr. 350.–; Gertrud Escher, *Garten in San Domenico* (o.J., Inv. Nr. 661), Öl, Fr. 500.–.

⁹¹⁵ Vgl. RRB 2334 vom 28. September 1944.

ländlichen Typen zuwendete. Das *Knabenbildnis* (o.J., Ankauf 1944, Inv. Nr. 685), das der Kanton 1944 erwarb, zeigt das Kind frontal dargestellt, mit leicht nach rechts geneigtem Kopf, still abwartend und vor sich hin sinnierend. Das unaufgeregte Bild ist in einer klaren Farbskala von Blau- und Umbratönen gehalten. Der Knabe ist vor anonymem Hintergrund mit kräftiger Plastizität gemalt.



Regina Conti: *Knabenbildnis*, o.J., Öl auf Leinwand, 55 x 45 cm, Inv. Nr. 685.

Christine Gallati

In der Kunsthausexstellung der GSMBK von 1944 erwarb die Behörde noch drei weitere Figurenbilder. Zu diesen zählt eine Röteltstiftzeichnung der Autodidaktin Christine Gallati (1888–1985) *Barbara* (o.J., Ankauf 1944, Inv. Nr. 687) für Fr. 30.–. Die Darstellung des Mädchens mit der kecken Frisur, den hellen leuchtenden Augen, wirkt frisch und scheint aus einer anderen Zeit zu stammen. Neben dem Figurenbild pflegte die Künstlerin das Stilleben und die Landschaftsmalerei. Sie wird sich in den 50er Jahren der Abstraktion zuwenden.

Therese Strehler

Ganz anders die Darstellung der *Marktfrau* (o.J., Ankauf 1944, Inv. Nr. 688) für Fr. 600.– von Therese Strehler (1910–2003), der jüngeren Schwester von Marguerite Strehler. Das virtuos gemalte Bild ist in der idealisierenden Ästhetik der geistigen Landesverteidigung gehalten. Es zeigt eine betagte Frau, die sich neben üppig blühenden Büschen auf einem Schemel niedergelassen hat und – die Hände auf die Knie gelegt – auf Kundschaft wartet. Neben ihren Füßen steht zur einen Seite ein geflochtener Korb und eine Zinnkanne mit einem Blumenbouquet. Auf der anderen Seite eine Waage mit zwei silbrigen Schalen. Die Marktfrau trägt einen hellblauen Rock und einen dazu assortierten dunkelroten Pullover. Darüber einen warmen dunkelgrünen Schal, auf dem Kopf ein breitkrempiger Hut. Während die Gegenstände mit differenzierten Pinselstrichen wiedergegeben sind, malte die Künstlerin den Rock mit pastosem Farbauftrag und bearbeitete ganze Partien mit dem Spachtel. Die Zartheit der Blumenblüten kontrastiert mit der Materialität des groben, faltenreichen Baumwollstoffes.

Elisabeth Thomann-Altenburger

Ein weiteres Figurenbild stammt von Elisabeth Thomann-Altenburger (1880–1970): *Knabe mit Elster* (o.J., Ankauf 1944, Inv. Nr. 689, Preis Fr. 550.–). Die Künstlerin ist bereits 63 Jahre alt, als sie das Bildnis malt. Die Gattin des Malers Adolf Thomann begann erst 1937 Porträts und Aquarelle zu malen.⁹¹⁶ Zuvor beschäftigte sie sich mit Wandbildern und hatte zahlreiche öffentliche Aufträge.⁹¹⁷

Katharina Anderegg

1944 besuchte der Regierungsrat die Ausstellung der Zürcher Künstler im Helmhaus und erwarb insgesamt zwölf Bilder, davon vier Werke von Künstlerinnen. Dabei ist spannend zu beobachten, dass manche Kunstwerke den Geist der Landesverteidigung nicht mehr in sich tragen. Mag der Kopf noch gesenkt sein, Traurigkeit und Ermattung sind verschwunden. Dies gilt für das *Mädchenbildnis* (o.J., Ankauf 1944, Inv. Nr. 704) von Katharina Anderegg (*1922), das nun den Blick wach und neugierig auf die Welt richtet. Auch der kräftige Strich ist voller Energie. Von Anderegg werden später noch zwei weitere Bilder erworben, das eine zeigt eine abstrakte Landschaft in kräftigen Orange- und Blautönen.⁹¹⁸

Anni Frey (Anna Frey-Blume)

In derselben Ausstellung im Helmhaus von 1944 zeigte Anna Frey-Blume, mit Künstlernamen Anni Frey (1912–2001) das Figurenbild einer sitzenden Frau (*Figur*, 1944, Ankauf 1944, Inv. Nr. 1944).



Anna Frey-Blume: *Figur*, 1944, Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm, Inv. Nr. 699.

⁹¹⁶ Sie besuchte die Kunstgewerbeschule in Zürich, die Zeichenschule Eugène Grasset in Paris, 1903–1906 selbständig in Zürich. Studienaufenthalte in Florenz, Schweden. 1919 heiratet sie Adolf Thomann, seither ansässig in Zollikon.

⁹¹⁷ Als ihr Hauptwerk bezeichnet die Literatur das Fresko *Bergpredigt* (1911) in der neuen evang. Kirche in Romanshorn.

⁹¹⁸ Vgl. Fischli 1947: Sie realisierte 1947 ein schnörkelloses, flächiges Wandbild mit Fischmotiv für die Zürcher Kant. Gewerbe- und Landwirtschaftsausstellung.

Die junge Frau mit modischem Haarschnitt trägt eine kurzärmelige Jacke mit markantem Karomuster. Sie ist dem Publikum zugewendet. Die Figur ist bildfüllend in pastosem Farbauftrag gemalt. Gelb- und Weissstöne kontrastieren mit Grau und Braun. Darunterliegende Farbschichten drücken durch und verleihen dem Bild Tiefe und räumliche Komplexität. Anni Frey hatte 1935/36 die Académie de la Grande Chaumière besucht und weilte später wiederholt in Paris. Sie reiste zusammen mit ihrem Gatten August Frey (1912–1988) nach Italien und Spanien. Anna Frey-Blume zeigte sich den abstrakten Tendenzen gegenüber schon früh aufgeschlossen, wie das Gemälde *Intérieur* (o.J., Ankauf 1949, Inv. Nr. 999) oder das *Stilleben II* (o.J., Ankauf 1957, Inv. Nr. 1836) zeigen. Mitte der 70er Jahre bemalte Anni Frey Holzobjekte und Möbel und wendete sich in den 1980er Jahren geometrisch-abstrakten Sujets zu.

Hanny Fries

Von Hanny Fries (1918–2009)⁹¹⁹ wurden in derselben Ausstellung zum ersten Mal zwei Zeichnungen (*Leute im Café*, 1944, Ankauf 1944, Inv. Nrn. 705 und 706) erworben. Mit knappen 20 Jahren hatte sie ihr Studium an der Kunstgewerbeschule in Zürich abgebrochen,⁹²⁰ um in Genf an der Ecole des Beaux-Arts zu studieren.⁹²¹ Nach ihrer Ausbildung blieb die Künstlerin in Genf, wo sie als freischaffende Malerin und Illustratorin arbeitete. Die Genfer Jahre haben die Künstlerin wesentlich geprägt. Dort fand sie einige ihrer Sujets, die sie ein Leben lang begleiten sollten: Pärke, Menschen auf Sitzbänken, Wartesäle, leere Plätze, Kreuzungen, Uferpromenaden sowie Cafészenen. Sie selbst hielt sich oft und gerne an diesen öffentlichen Orten auf, beobachtete Menschen und deren Umgebung und entwarf mit Feder oder Bleistift in schnellen Strichen eine atmosphärisch dichte Szenerie. Die beiden erworbenen Caféhaus-Szenen verraten bereits die hervorragende Beobachtungsgabe der Künstlerin. Sie beobachtet messerscharf und zeichnet die Menschen, die in den Cafés verweilen, eine Zeitung lesen oder zu zweit in ein Gespräch versunken sind. Bereits in diesen frühen Zeichnungen manifestiert sich Hanny Fries' Interesse am Moment des Transitorischen, des Flüchtigen und des Vergänglichen. Es sind Aspekte, die sich auch in ihren Bildern ausmachen lassen. Hanny Fries, aufgewachsen in einem von Kunst und Literatur geprägten Umfeld, hielt sich in Genf gerne in jenen Cafés auf, die von Schriftstellern und emigrierten Philosophen besucht wurden. Dort lernte sie ihren zukünftigen Gatten, den Dichter und Schriftsteller Ludwig Hohl kennen. Zu ihren ersten Buchillustrationen zählt Ludwig Hohls (1904–1980) *Nächtlicher Weg* aus dem Jahr 1943.

Während ihrer Genferzeit hielt Hanny Fries die Kontakte zu Zürich aufrecht und stellte regelmässig in der Limmatstadt aus. 1948 kehrte sie definitiv nach Zürich zurück. Wie in Genf wanderte sie auch hier mit offenem Blick durch die Stadt und malte ihre bevorzugten Sujets, zu denen bald Stilleben zählten, Wartesäle in Bahnhöfen, Zirkusszenen oder Momentaufnahmen mit den kleinen Verrichtungen des Alltags, wie zum Beispiel *Wäschehängen im Obstgarten* (o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1200_301). Die Enkelin von Sigismund Righini und die Tochter von Willy Fries sollte zudem in die Fussstapfen ihrer Vorfahren treten und erfolgreich Kulturpolitik betreiben.⁹²² Der Kanton übertrug ihr

⁹¹⁹ Vgl. Vachtova 1999.

⁹²⁰ Ihre Lehrer waren Ernst Gubler (1895–1958), Alfred Willimann (1900–1957) und Heinrich Müller (1903–1978).

⁹²¹ Bei Alexandre Blanchet (1882–1961) und Serge Pahnke (1875–1950), Georges-Eduard Haberjahn (1890–1956). Sie studierte von 1938 bis 1941 und blieb bis 1948 in Genf.

⁹²² Hanny Fries war von 1976 bis 1988 Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission. Sie war aktiv in der GSMBK, nahm Einsitz in der Ankaukskommission des Kunsthause Zürich sowie in dessen Vorstand.

als zweiter Frau nach Hanni Bay den Auftrag, ein Regierungsporträt zu malen,⁹²³ und beauftragte sie, ein grossformatiges Wandbild für das Institut im Botanischen Garten zu realisieren.⁹²⁴



Hanny Fries: *Wartesaal Bahnhof Oerlikon*, o.J., Öl auf Leinwand, 110 x 130 cm, Inv. Nr. 7972,
© Stiftung Righini-Fries, Zürich.

Hanny Fries zählt zu den erfolgreichsten Zürcher Künstlerinnen ihrer Zeit. Sie war eine der renommiertesten Theaterzeichnerinnen der Schweiz.⁹²⁵ Von 1960 bis 1978 besuchte sie die Proben zu den Neuinszenierungen im Schauspielhaus und skizzierte mit Bleistiften verschiedener Härtegrade oder mit Kugelschreiber das Geschehen. Ihre Zeichnungen illustrierten während zweier Jahrzehnte die Theaterkritiken in der Zürcher Presse. 1981 wird ihr als zweiter Frau nach Helen Dahm der Kunstpreis der Stadt Zürich verliehen. Der Kanton erwarb insgesamt 37 Ölgemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Lithografien sowie das erwähnte Kunst-und-Bau-Werk. Die klug in Szene gesetzten, skizzenhaften und atmosphärisch dichten Schilderungen des Alltäglichen, oft durchsetzt mit leiser Ironie, haben zur Popularität ihrer Werke beigetragen. Hanny Fries ist eine bedeutende Vertreterin der figurativen, erzählenden Tradition. Einer Tradition, die in Zürich von den Kunstschaaffenden der abstrakten und geometrischen Kunst zwar in den Hintergrund gedrängt wurde, jedoch von vielen Künstlerinnen und Künstlern fantasie- und humorvoll weiter gepflegt wurde.

Mimi Langraf-Adalbert

Mimi Langraf-Adalbert (1896–1967) lebte seit 1920 in der Schweiz. Ihre Momentaufnahmen von Architektur und städtischem Leben zeigen sie als «wirklichkeitshungrige» Künstlerin. Sie schien belebte Strassen und Plätze wie zum Beispiel den Paradeplatz, die Schmiede Wiedikon oder den Albisriederplatz als Sujet bevorzugt zu haben. Dort positionierte sie sich so, dass sie die gründerzeitlichen Gebäude im Blick hatte. Aber auch die Strassengabelungen und Traminselfen, wo sich das öffentliche Leben besonders gut beobachten liess. Im Gegensatz zu den detailliert gezeichneten Gebäuden deutete sie die Figuren allerdings nur an. Ihr wirkliches Interesse galt dem Pulsieren des Platzes und der Nervosität des Ortes. Zwar zeichnet sie weder Autos noch Trams. Hingegen rasende Velofahrer und die Menschen, die sich eilends über den Platz bewegen. Mit

⁹²³ *Porträt RR Albert Sigrist* (1977).

⁹²⁴ Wandmalerei in Email o.T. (1976, Ankauf 1977, Inv. Nr. 12280). Botanischer Garten, Zollikerstrasse 107, Zürich.

⁹²⁵ Dass Hanny Fries an Modeschauen auch Modezeichnungen machte, ist nur wenig bekannt.

Bleistiftspuren auf dem Boden signalisiert sie die aufkommende Beschleunigung und die zunehmende Geschwindigkeit. Mimi Langraf stellte ihre Werke an den Turnusausstellungen und im Salon Wolfsberg aus. 1965 wurde ihr als einer der wenigen zusammen mit Ruth Zürcher eine Einzelausstellung im Helmhaus eingerichtet.⁹²⁶ Inzwischen hatte sie sich der Abstraktion zugewendet. Die Zeichnungen aus den 1940er Jahren kamen als Geschenk in die Sammlung. Erst 1951, als die Hand der Künstlerin ruhiger geworden war, erwarb der Kanton selbst Blätter (*Paradeplatz*, 1944, Ankauf o.J., Inv. Nr. 694; *Sils Maria im Engadin*, 1945, Ankauf 1951, Inv. Nr. 914; *Strassenbild*, o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 913).

1945 trat bereits die neu gegründete Kunstkommission in Aktion und tätigte ihre ersten Ankäufe. In diesem ersten Jahr wurden acht Werke von Künstlerinnen angekauft. Mit Ausnahme von Erika Streit, die an einer in der Gemeinde Kilchberg organisierten Ausstellung beteiligt war, wurden nur Werke von bereits in der Sammlung vorhandenen Künstlerinnen erworben.⁹²⁷

Fazit

Was die Sujets anbelangt, kaufte der Regierungsrat von den Künstlerinnen wie auch von den männlichen Kollegen primär Landschaftsbilder, Stillleben und Porträts. Während der Zeit des Zweiten Weltkriegs war der motivische Radius sehr eng gesteckt. Die Landschaftsbilder, die erworben wurden, zeigen bis auf wenige Ausnahmen ausschliesslich Sujets aus Stadt und Kanton Zürich. Darin unterscheiden sich die Erwerbungen von den Künstlerinnen im Vergleich zu den männlichen Kollegen nicht gross. Hingegen ist der Realitätsbezug der Frauen ein anderer: Dies zeigt sich zum Beispiel beim Pastell von Jeanne Kollbrunner, die zwar den Hintergrund in wunderbares Licht auflöst, dann aber die Fischerboote in lesbarer Detailfülle darstellt. Ein Vergleich mit den impressionistischen Bildern von Monet zeigt, dass dieser kein wesentlicher Unterschied in der Malerei der Landschaft und der Schiffe macht, sondern beides in seiner charakteristisch abstrakten Pinselschrift darstellt.

Die künstlerische Entwicklung beschleunigte sich nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Eine Rolle spielte die Aufbruchstimmung, das Ende der kriegsbedingten Isolation, die offenen Grenzen. Dank wirtschaftlichem Aufschwung und zunehmendem Wohlstand in der Gesellschaft nahm der Überlebensdruck ab. Es gab ganz allgemein mehr Anregung. Es kamen neue Themen auf. Die Beobachtungen des alltäglichen Lebens wurden bildwürdig und gelangten in den Zeichnungen von Hanny Fries oder in den Linolschnitten von Lill Tschudi explizit zur Darstellung. Mimi Langraf-Adalbert brachte das zunehmende Tempo im städtischen Leben zum Ausdruck.

Ab den 1970er Jahren treten die Künstlerinnen vermehrt auf den Plan. Die Freude am Experiment nimmt zu. So gelangen den Künstlerinnen nicht nur im Bereich der Textilkunst beachtenswerte Innovationen, die weiter unten noch dargestellt werden, sondern auch auf dem Feld der

⁹²⁶ Den Frauen hatte der Zürcher Kunstverein bis in die 1980er Jahre nur selten Einzelausstellungen eingerichtet. Die erste Ausstellung war 1953 Helen Dahm gewidmet. Sie erhielt 1963 eine zweite Einzelausstellung. Und in den folgenden 20 Jahren: 1963 Germaine Richier, 1965: Mimi Langraf und Ruth Zürcher, 1967: Verena Loewensberg, 1973: Carlotta Stocker, 1974: Eva Aeppli, 1977: Cornelia Forster, 1978: Annemie Fontana, 1980: Monique Jacot, 1980: Shizuko Yoshikawa, 1981: Hanny Fries, 1981: Manon, 1982: Miriam Cahn, 1982: Marianne Breslauer, 1983: Cristina Fessler.

⁹²⁷ Emy Fenner, *Bei Sierre* (o.J., Inv. Nr. 720), Aquarell, Fr. 150.–; Fanny Elisabeth Brügger, *Chardonne* (1941, Inv. Nr. 721), Aquarell, Fr. 100.–; Fanny Elisabeth Brügger, *Im Limmattal* (1944, Inv. Nr. 731), Öl, Fr. 350.–; Erika Streit, *Toilette* (o.J., Inv. Nr. 750), Öl, Fr. 150.–; Hanny Fries, *A la campagne genevoise* (o.J., Inv. Nr. 760), Bleistiftzeichnung, Fr. 120.– sowie eine zweite Zeichnung von Hanny Fries aus derselben Serie (o.J., Inv. Nr. 761) zu Fr. 120.–.

konstruktiven und konkreten Kunst gelingt ihnen Bahnbrechendes. So zählt etwa Verena Loewensberg zu den Pionierinnen dieser Stilrichtung. In den 1980er Jahren wird Pipilotti Rist die Kunstwelt mit gefühlvollen Videos aufmischen.⁹²⁸

Schliesslich entwickelten andere Künstlerinnen, wie bereits dargestellt, ein ausgeprägtes Interesse an der naturwissenschaftlichen Darstellung von Insekten-, Blumen- und Pflanzenmotiven. Manche erweiterten diese Fragestellungen und folgten eigenen wissenschaftlichen Konzepten. Sie übersetzten ihre Erkenntnisse in eine persönliche künstlerische Sprache. Cornelia Hesse-Honegger, Anna-Maria Bauer oder Brigitta Malche sind nur einige Beispiele und wurden bereits erwähnt.

⁹²⁸ Im Rahmen von Kunst-und-Bauprojekten erwarb der Kanton Zürich das Video *Anja gewinnt Übersicht* (1995, Ankauf 1994/1999, Inv. Nrn. 8913a–b) sowie *Stucco Work* (1998/99, Ankauf 1997, Inv. Nr. 8921). Die zweite Arbeit ist eine Videoprojektion. Die Projektion erfolgt aus einem Keramikgefäss, das auf dem Boden steht. Projiziert wird ein Film mit der Darstellung eines Stuckfragments.

13. Professionalisierung

Die Reorganisation der «öffentlichen Kunstpflege»

1944 organisierte der Regierungsrat die «öffentliche Kunstpflege» neu. Er entschied, analog dem Gebiet der Literatur auch für die Kunstförderung eine Kommission einzusetzen.⁹²⁹ Ausschlaggebend für diesen Schritt waren zwei Aspekte. Einerseits war der Betrag, der für Kunstankäufe zur Verfügung stand, gestiegen. Der Gewinn aus dem Schelldorfer-Legat belief sich jährlich auf rund Fr. 5000.–, der Staatsbeitrag an die Unterstützung der bildenden Kunst auf Fr. 25'000.–. Für die kantonalen Ankaufsaktionen zur Unterstützung Not leidender Künstler kamen seit 1941 Fr. 12'000.– hinzu. Insgesamt stand dem Kanton die Summe von Fr. 42'000.– zur Verfügung.⁹³⁰ Andererseits erforderten die Kunstankäufe einen beträchtlichen Zeitaufwand, da man zunehmend höhere Ansprüche an die Qualität der Werke stellte. Mit den Geldern sollte das künstlerisch wertvolle Schaffen gepflegt und gefördert werden.⁹³¹ Die Mittel sollten für Kantonsbürger und im Kanton niedergelassene Schweizer Künstler und Künstlerinnen ausgegeben werden. Ausländer wollte man berücksichtigen, wenn es sich um Werke von Künstlerpersönlichkeiten handelte, die für Zürich von Bedeutung sind.⁹³² Die bisherigen Bestimmungen, die im Zusammenhang mit dem Legat Schelldorfer festgesetzt worden waren, wurden revidiert und in zwei Punkten ergänzt. Erstens sollte neu auch Grafik angekauft werden, wie dies in der Vergangenheit bereits geschehen war. Zweitens sollten in Zukunft Stipendien vergeben werden. Allerdings sehr restriktiv: In den Genuss eines Stipendiums sollten Zürcher Bürgerinnen und Bürger kommen. Andere Schweizerinnen und Schweizer mussten fünf Jahre im Kanton wohnen, bevor sie in den Genuss eines Stipendiums gelangen konnten. Mit anderen Worten: Ziel der Reorganisation war es, die staatliche Kunstförderung mit ausreichenden Mitteln auszustatten und nach klaren Grundsätzen zu regeln.

Die Aufgabe der Kunstkommission

Die Kunstkommission wurde für die Dauer einer Amtsperiode ernannt. Sie nahm ihre Arbeit 1945 auf. Der Regierungsrat übertrug dem Gremium die folgenden Aufgaben: «Zunächst kann der Regierungsrat die Kunstkommission oder einzelne ihrer Mitglieder bei der Auslese der zu erwerbenden Kunstwerke, sei es anlässlich von Ausstellungen, sei es bei Atelierbesuchen, sowie bei der Erteilung von Aufträgen an Künstler zur Beratung beiziehen. Darüber hinaus wird sie dem Regierungsrat besonders wertvolle Dienste leisten bei der Lösung genereller und organisatorischer Aufgaben. Die Erziehungsdirektion denkt dabei an die Aufstellung von Richtlinien über die staatliche Kunstpflege überhaupt, über die Aufstellung von Jahresprogrammen, über die beim Kauf und bei der Verwendung der Kunstwerke zu beobachtenden Grundsätze, über die Durchführung von Wettbewerben und Aufträgen, über die Herausgabe besonderer Kunstmappen, über die Durchführung von Aktionen, über die Organisation der Ausstellung Zürich-Land oder ähnlicher Veranstaltungen zugunsten der auf der Landschaft wohnenden Künstler, über die eventuelle Gewährung von Stipendien u.a.m. Die Kunstkommission tritt zur Behandlung allgemeiner Fragen je nach Bedürfnis zusammen, wenn nötig unter dem Vorsitz des Erziehungsdirektors. Ebenso ist die

⁹²⁹ Vgl. RRB 3179 vom 14. Dezember 1944.

⁹³⁰ In dieser Summe sind die kantonalen Unterstützungsgelder an die Stadt Zürich und die Stadt Winterthur nicht inbegriffen. An deren Ankaufsaktionen zahlte der Kanton zusätzlich Fr. 15'000.–, was einem Gesamttotal von Fr. 57'000.– ausmachte.

⁹³¹ Vgl. RRB 3179 vom 14. Dezember 1944.

⁹³² Vgl. RRB 3179 vom 14. Dezember 1944.

Kunstkommission sowie jedes einzelne Mitglied jederzeit berechtigt, dem Regierungsrat Vorschläge und Anregungen zu unterbreiten.»⁹³³

Eine vom Regierungsrat ernannte Subkommission war Ansprechpartner der Kunstkommission. Diese Organisationsform galt bis 1987. Bis zu diesem Zeitpunkt behielt sich der Regierungsrat das Recht vor, den letzten Entscheid über die Kunstankäufe zu sprechen. Zu den ersten Mitgliedern der Subkommission zählten 1945 der damalige Erziehungsdirektor Dr. Robert Briner (1885–1960)⁹³⁴, der Baudirektor Paul Corrodi (1892–1962) sowie der Finanzdirektor Dr. Hans Streuli (1892–1970).

Die Verwaltung der Kunstwerke

Die Arbeit der Kunstkommission bewirkte sowohl in Bezug auf die öffentliche Kunstförderung wie auf die Verwaltung der Kunstwerke eine Professionalisierung. 1935 hatte man ein erstes Inventar der Kunstwerke erstellt.⁹³⁵ Man erkannte, dass die Kunstwerke in Staatsbesitz einen beträchtlichen Wert darstellten. Nun regte das Kommissionsmitglied Gotthard Jedlicka an, die Bilder zudem fachgerecht zu fotografieren.⁹³⁶ Die erworbenen Bilder und Skulpturen waren in den verschiedenen staatlichen Gebäuden im ganzen Kantonsgebiet verteilt, so wie es Sigismund Righini 1907 und 1908 in seinen Briefen angeregt hatte. Nun regelte man das Verfahren bezüglich der Verteilung der Kunstwerke neu wie folgt: «Über die Verteilung der auf Antrag der Kunstkommission angekauften Kunstwerke beschliesst jährlich einmal der Gesamtregierungsrat, wobei die Baudirektion auf Grund des Bestandes Antrag stellt, welchen Direktionen, Behörden usw. jeweils neue Bilder zugeteilt werden sollen.»⁹³⁷ Die Kunstwerke fanden rege Abnahme bei den Institutionen. Oft kam es vor, dass es nicht genügend Neuankäufe gab, um den Gesuchen der Institutionen entsprechen zu können. 1949 fehlte es an Kunstwerken, um die Zentralverwaltung und die Gerichte zu bestücken. Die Anfragen der Notariate konnten bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht positiv beantwortet werden.⁹³⁸ Die Institutionen beschwerten sich, nicht gleichberechtigt berücksichtigt zu werden. Das Gestalten der Räume mit Kunstwerken war sehr beliebt. Sogar externe Institutionen, die sich keine eigenen Bilder leisten konnten, wendeten sich an die Regierung mit der Bitte, aus der Kantonalen Kunstsammlung Bilder ausleihen zu dürfen. Ein solches Gesuch reichte zum Beispiel das Bezirksspital Affoltern oder die Zürcher Sektion des Roten Kreuzes ein.⁹³⁹

Die Mitglieder der ersten Kunstkommission

Mit der Einsetzung der ersten Kunstkommission gewinnt die Sammeltätigkeit des Kantons festen Boden. Es stand ein fixes Budget zur Verfügung. Das Profil der Sammlung gewann Kontinuität und Professionalität.

⁹³³ RRB 3179 vom 14. Dezember 1944.

⁹³⁴ Vgl. Ineichen 2009, S. 98–99: Dr. Robert Briner war während des Zweiten Weltkriegs Chef der kantonalen Polizei und des Militärs, daneben auch Präsident der Zentralstelle für Flüchtlingshilfe und als solcher oft der gute Geist, der über den Flüchtlingen wachte und sie tapfer gegen allzu harte Massnahmen von Bern schützte. 1939 war er Regierungsratspräsident. Er begleitete General Henri Guisan anlässlich seines offiziellen Besuchs am 20. Oktober 1939 in Zürich. 1943 wechselte Briner in die Erziehungsdirektion, die er bis zu seinem Austritt aus dem Regierungsrat 1951 leitete.

⁹³⁵ Das Hochbauamt war auch verantwortlich für das Mobiliar. Kunstwerke wurden analog dem Mobiliar behandelt, für das es ein Reglement gab.

⁹³⁶ Vgl. Ritzmann 1955, S. 15.

⁹³⁷ Sturzenegger 1953.

⁹³⁸ Vgl. Peter 1949.

⁹³⁹ Vgl. Sturzenegger 1953.

Die Regierung ernannte ausgewiesene Fachleute. Diese nahmen eine traditionelle, bürgerliche Sicht ein und verteidigten die Kultur als Privileg der Gebildeten. Gotthard Jedlicka (1899–1965), Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Zürich, war ein begeisterter Anhänger der neoklassizistischen Plastik und der von der französischen Malkultur geprägten «Peinture».⁹⁴⁰ Der passionierte Winterthurer Kunstsammler Oskar Reinhart (1885–1965) unterstützte ihn in dieser Hinsicht. Auch Reinhart interessierte sich primär für das Malerische, für Farbe und Form. Zudem war er ein ausgewiesener Kenner des Kunstmarktes. Hermann Hubacher war als Bildhauer selber ein Vertreter der Neoklassischen Plastik. Jakob Ritzmann hatte sich in Haltung und Malerei als pädagogisch ambitionierter Bürgermaler und als pflichtbewusster und treuer Verteidiger des «Landigeistes» erwiesen. Einen weiteren Sitz hatte ex officio der amtierende Kantonsbaumeister Peter Heinrich. Kurz: Die Herren sahen sich der Tradition verpflichtet. Die Avantgarde oder das Experiment spielte, wenn überhaupt, eine untergeordnete Rolle. Die Kommission verfolgte weiterhin die bisherigen Sammelschwerpunkte: Landschaft, Porträt und Stillleben. Im Rechenschaftsbericht hält Ritzmann fest: «Als besonders zu beachtende Stoffgebiete sind Selbstbildnisse, wenn sie künstlerisch und dokumentarisch wertvoll waren, oder bildmässig gute Darstellungen typischer Zürcher Landschaft.»⁹⁴¹ Neben den Bildnissen, die für die Ahnengalerie gemalt wurden, hebt er als eines der wichtigsten Bildnisse hervor: «Das hervorragende Bildnis von James Joyce, welches Wilhelm Gimmi nach dem Tode des mit Zürich verbundenen Dichters auf Anregung von Professor Jedlicka für die kantonale Regierung gemalt hat, hängt als Leihgabe im Hörsaal des anglistischen Seminars der Universität Zürich.»⁹⁴² Die Werke wurden weiterhin zum grössten Teil in den jährlichen Überblicksausstellungen, im Zürcher Kunsthaus, im Helmhaus, im Kunstmuseum Winterthur sowie an den Zürich-Land-Ausstellungen erworben.⁹⁴³ «In seltenen Fällen», vermerkte Ritzmann im 1955 publizierten Rechenschaftsbericht, «sind Werke anderer Künstler oder Werke von bedeutenden verstorbenen Künstlern erworben worden; dann nämlich, wenn sie als erwünschte Leihgaben für unsere Kunstmuseen in Zürich und Winterthur in Betracht kommen konnten.»⁹⁴⁴

Die Malerei der Neuen Sachlichkeit⁹⁴⁵

Eine motivische Öffnung zeigte sich bereits Mitte der 1930er Jahre. Mit der Mitsprache und den Ankaufovorschlägen der Kunstkommission intensivierte sich die Vielfalt. Zu den bedeutenden Werken, die von der Kommission zum Ankauf vorgeschlagen wurden, zählten einerseits Erwerbungen im Stil der Neuen Sachlichkeit, die bereits zuvor die Aufmerksamkeit der Regierung auf sich gezogen hatte. Nun wurde diese Stilrichtung weiter gepflegt. Eine andere Vorliebe galt Gemälden, die von der französischen Malkultur geprägt waren.

Aimé Barraud

Als Aimé Barraud (1902–1954) zusammen mit einigen Vertretern der jüngeren Zürcher Kunstszene 1940 im Kunsthaus ausstellte,⁹⁴⁶ kaufte der Regierungsrat ein Stillleben an (*Noir et blanc*, o.J., Ankauf

⁹⁴⁰ Vgl. Magnaguagno 1981, S. 58–62, hier S. 60. Zur Person Gotthard Jedlicka: vgl. Hüttinger 1974, S. 1–6.

⁹⁴¹ Ritzmann 1955, S. 18.

⁹⁴² Ritzmann 1955, S. 20.

⁹⁴³ Vgl. Ritzmann 1955, S. 18.

⁹⁴⁴ Ritzmann 1955, S. 18.

⁹⁴⁵ Zur Malerei der Neuen Sachlichkeit und Surrealismus in der Schweiz: vgl. Koella 1979.

⁹⁴⁶ Die Ausstellung vom 10. Oktober bis 3. November 1940 (beziehungsweise verlängert bis 10. November) präsentierte Werke von: Karl Hosch, Max Hunziker, Edwin Hunziker, Max Hegetschweiler, Heinrich Müller, Hans Erhardt, A. Eichenberger, Max Truninger, Eugen Früh, Paul Speck, Hans Jakob Meyer, Albert Schilling, Otto

1940, Inv. Nr. 491). Es ist kein Stilleben, mit dem der Maler leiblichen Genuss oder gar Reichtum und Üppigkeit zur Schau stellte. Im Gegenteil. Barraud malte das Obst, das im Herbst in jedem Haushalt auf dem Tisch stand. Die mit Birnen gefüllte Schale, die auf einer schmucklosen, weissen Unterlage steht, ist nicht verziert, und die weissen und schwarzen Trauben, die neben der Schale liegen, sind sorgfältig arrangiert. Das Bild gibt keine Auskunft über das Interieur. Das Arrangement ist in Aufsicht und Nabsicht festgehalten. Jedes Detail wird akribisch gemalt. Ruhige Formen und klare Linienführungen prägen die Malweise. Grosse Zurückhaltung auch in der Farbgebung. Darauf verweist bereits der Titel *Noir et blanc*. Angesprochen ist nicht nur der Gegensatz von Hell und Dunkel von Hintergrund und Unterlage oder die Farbe der Trauben. Gemeint sind auch die Schatten und Lichtpunkte auf den Beeren, die der Maler gesetzt hatte, um ihr Volumen möglichst plastisch herauszuarbeiten. Der Maler hat alles Atmosphärische weggelassen zugunsten des Konzeptionellen, des Gedanklich-Geistigen. Es geht dem Maler hauptsächlich um Malerei, um das Bild als Bild. Das Gemälde weist die Merkmale auf, die die Malerei der Neuen Sachlichkeit prägten. Es ist anzunehmen, dass es gerade diese nüchterne, ganz auf das Malen konzentrierte Art ist, die in Zürich faszinierte und den Regierungsrat dazu bewog, das Bild anzukaufen. Was übrigens durchaus bemerkenswert ist, denn die Bilder von Aimé Barraud wurden zwar in Einzelausstellungen in den Museen präsentiert, doch kaum je von einem Museum angekauft. Der Künstler – wie auch seine Brüder François, Aurèle und Charles⁹⁴⁷ – wurde primär von privaten Mäzenen unterstützt.⁹⁴⁸



Aimé Barraud: *Les Chardons*, o.J., Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm, Inv. Nr. 641.

Drei Jahre später, 1943, kaufte der Regierungsrat abermals ein Gemälde des Malers, das Distelstilleben *Les Chardons* (o.J., Ankauf 1943, Inv. Nr. 641). Aimé Barraud malte vier Disteln in

Müller, H. Neugebauer, Hermann Gattiker, Aimé Barraud, Aurèle Barraud, Charles Barraud, François Barraud, M. Birkenmeier, H. Eppens, E. Hubert, E. Kempter, M. Mathey, H. Wabel.

⁹⁴⁷ Der Genfer Maler Maurice Barraud ist mit den Brüdern Barraud aus La Chaux-de-Fonds nicht verwandt.

⁹⁴⁸ Vgl. Charles 2004, S. 9–40.

einer bauchigen Glasvase. Eine Distel ist abgebrochen und liegt neben der Vase auf dem Tisch. Als kleine Anekdote liegt neben der Vase eine Brille mit runden Gläsern. Das Motiv ist ebenfalls in kühler und spröder Sachlichkeit gemalt. Die Nüchternheit des Arrangements wird aufgewertet durch das subtile Spiel der Blaugrau- und Silbertöne, die er in allen Schattierungen durchspielt und so den Disteln eine beinahe skulpturale Qualität verleiht. Aimé Barraud versteht es trefflich, Perspektive, Farbgebung und Stofflichkeit in einer Weise einzusetzen, die beim Publikum die Illusion von Realität hervorruft. Das Bild wurde aus einer Ausstellung angekauft, die von der GSMBA im Kunsthaus organisiert wurde. Zürich war neben Basel und Neuenburg, beziehungsweise La Chaux-de-Fonds, eines der Zentren der Neuen Sachlichkeit. Diese spröde intellektuelle Kunstrichtung wurde in Zürich schon früh gepflegt. Zu den Vertretern der Neuen Sachlichkeit in Zürich zählten unter anderen Eduard Gubler und Eugen Georg Zeller.⁹⁴⁹ Aber auch in gewissen Bildern von Adolf Holzmann (1890–1968), Ernst Georg Rüegg oder in manchen Bildern von Jakob Ritzmann entdeckt man denselben spröden Ernst.⁹⁵⁰ Die Distel ist ein beliebtes Sujet manch eines Zürcher Künstlers. In den 1950er Jahren taucht es in den Bildern von Hans Affeltranger, Rudolf Zender oder Hans Ruedi Sieber immer wieder auf. Mit der stacheligen Blume konnten sie der einfältigen Schönheit entgegenwirken.

Niklaus Stoecklin

In einem Brief an seinen Freund und Förderer Georg Reinhart beklagt sich Niklaus Stoecklin (1896–1982) darüber, dass er als typischer Basler Maler angesehen werde: «Basel ist eben doch ein elendes Pflaster und dass man mich hier gerade als typischen Maler nimmt, hat seine Ursache anderswo, indem ich in der Malerei für das Volk zugänglicher bin wie andere Maler, die hier leben.»⁹⁵¹ Es sind wohl diese typisch baslerischen Motive, die bewirkten, dass 1941 eine Lithografie mit dem Titel *Aus Basel* (1940, Ankauf 1941, Inv. Nr. 10620) für die Grafiksammlung erworben wurde.⁹⁵² Der Regierungsrat kaufte das Bild im Anschluss an eine Ausstellung, die 1940 in der Kunsthalle Basel stattgefunden hatte und die die Darstellungen der heimatlichen Basler Motive feierte. Das Blatt zeigt einen in feiner Pinselarbeit gemalten Dorfwinkel. Es weist indes keine Merkmale jenes Stils auf, für den der Künstler heute in der Kunstgeschichte steht: der Neuen Sachlichkeit. Wie so viele Maler musste auch Stoecklin sein Brot mit Erwerbsarbeit verdienen und seine Bilder in einer Weise malen, die dem Publikum leicht zugänglich war. Die Schilderung seiner Heimatstadt war neben dem Plakatmalen ein wichtiger Erwerbszweig für den Künstler, nachdem seine 1925 begonnene internationale Karriere mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs rasch ein Ende gefunden hatte.⁹⁵³

Doch der Regierungsrat liess es nicht beim Erwerb des einen Blattes bewenden. Mit demselben Beschluss erwarb der Regierungsrat noch ein zweites Werk des Künstlers. Es trägt den Titel *Stilleben mit Zwiebeln* (1939, Ankauf 1941, Inv. Nr. 522).⁹⁵⁴ Denkt man an die Basler Mehlsuppe, so ist auch dieses Motiv typisch baslerisch. Dargestellt ist ein hölzernes Servierbrett. Auf diesem liegen mehrere Zwiebeln und Schalotten. Daneben ein Rundmesser zum Zerkleinern des Gemüses. Im Metall des

⁹⁴⁹ Eugen Georg Zellers *Stilleben mit Weinflasche* (1914, Ankauf 1954, Inv. Nr. 1604) und *Stilleben mit zerbrochener Tasse* (o.J., Ankauf 1954, Inv. Nr. 1606) wurden erst für die Ausstattung des Bezirksgerichts Meilen angekauft.

⁹⁵⁰ Adolf Holzmann *Ateliertisch* (o.J., Ankauf 1949, Inv. Nr. 2039). Ein Beispiel von Ernst Georg Rüegg ist: *Verlassenes Triften* (1923, Ankauf 1923, Inv. Nr. 232). Von Jakob Ritzmann *Mondscheinspaziergang* (o.J., Ankauf 1958, Inv. Nr. 1914).

⁹⁵¹ Stoecklin zit. nach Vögele, 1993, S. 6.

⁹⁵² Vgl. RRB 1474 vom 5. Juni 1941.

⁹⁵³ Vgl. Vögele 1998.

⁹⁵⁴ Vgl. RRB 1474 vom 5. Juni 1941.

blitzblank geputzten Messers reflektieren die Zwiebeln wie in einem Spiegel. Ausser dass das Tablett auf einem fast haptisch greifbaren Tuch liegt und zu vermuten ist, dass dieses auf einem Tisch liegt, gibt uns der Maler keine Angaben über den Raum. Der Fokus liegt ganz auf dem Arrangement und den dargestellten Gegenständen. Dieses Bild weist deutlich die Eigenheiten der Neuen Sachlichkeit auf, wie die differenzierte Darstellung der Gegenstände, zeichnerische Härte, das plastische Herausarbeiten der Objekte, die starken Farbkontraste oder den luftleeren Raum. Niklaus Stoecklin zählt nicht nur zu den Hauptvertretern der Neuen Sachlichkeit in der Schweiz. Für Christoph Vögele zählt Stoecklin zu den Begründern dieser Stilrichtung. Erste stilbildende Gemälde, wie *Casa rossa*, malte Stoecklin bereits 1917.⁹⁵⁵ Dieses Gemälde fand Eingang in die Privatsammlung des Winterthurers Georg Reinhart.



Niklaus Stoecklin: *Stillleben mit Zwiebeln*, 1939, Öl auf Leinwand, 53 x 64 cm, Inv. Nr. 522, © 2018, ProLitteris, Zürich.

Die Tatsache, dass der Kanton Zürich zwei für den Künstler charakteristische Werke ankauft, lässt vermuten, dass hier die Sachkenntnis des Sammlers, dessen Bruder Oskar Reinhart ab 1945 in der Kunstkommission des Kantons Zürich Einsitz nehmen und die Bilder in der Sammlung mit Sicherheit gesehen haben wird, bereits einen Einfluss hatte. Es scheint, dass man den Künstler in seinen beiden Rollen, als Heimatmaler wie auch als Neusachlicher Künstler, in der Kunstsammlung des Kantons Zürich dokumentieren wollte. Dass man Stoecklin als Wegbereiter der Neuen Sachlichkeit in der Schweiz anerkannte, war damals bereits bekannt. Die Einordnung des Künstlers in diesen Kontext ging bereits aus der ersten Monografie über den Künstler, die 1929 erschien, klar hervor.⁹⁵⁶

⁹⁵⁵ Vgl. Vögele 1993, S. 6: Eines der berühmtesten Gemälde von Stoecklin *casa rossa* (1917) befand sich im Besitz von Georg Reinhart. Dieser Umstand ist interessant, da Reinhart ab 1945 Mitglied der Kunstkommission des Kantons Zürich war und den Regierungsrat wohl schon früher beraten haben dürfte. Es ist anzunehmen, dass der Ankauf dieses Werkes 1943 auf eine Anregung Reinharts zurückging.

⁹⁵⁶ Vgl. Vögele 1993, S. 7: 1929 wird Stoecklin in der ersten Monografie klar dem Kontext der Neuen Sachlichkeit zugeordnet. Es wird aber auch seine Eigenständigkeit betont. Seine entscheidenden Frühwerke entstanden 1916/1918. Die ersten Bilder der Münchener Neusachlichen entstehen mit jenen Stoecklins um 1917.

Martin Lauterburg

Dem Regierungsrat fiel Martin Lauterburg (1891–1960) in der Ausstellung Schweizer Bildhauer und Maler, die 1941 im Kunsthaus Zürich stattfand, auf. Jedenfalls erwarb er kurz darauf das grossformatige Gemälde *Überfahrt* (1940, Ankauf 1942, Inv. Nr. 592).⁹⁵⁷ Dargestellt ist ein Segelschiff mit mehreren Personen auf stürmischer See. Angeblich stellt es die Rückkehr des Künstlers dar, der 1935 von München nach Bern heimkehrte. Der Künstler wird wohl nicht freiwillig von München geschieden sein. Seit 1919 war Lauterburg Mitglied der Münchner Sezession. Diese geriet unter der aufkommenden Herrschaft der Nationalsozialisten zunehmend unter Druck, so dass er Deutschland schliesslich verliess. Lauterburg empfand den Weggang von München als tiefgreifenden Lebenschnitt.⁹⁵⁸ Er hatte die Kunstgewerbeschule in München bei Robert Engels und Julius Diez besucht und sich 1915 definitiv in München niedergelassen. Während seines Aufenthaltes zog es ihn oft in die Alte und Neue Pinakothek, wo er die grossen Meister Altdorfer, Dürer, Rubens und Goya studierte. Sie animierten ihn, sich mit religiösen Themen auseinanderzusetzen. Aber auch mit sich selbst und mit seiner Rolle als Künstler. Er porträtierte sich wiederholt, wobei er sich in bühnenhaften Räumen umgeben von einer Vielzahl an Gegenständen als Maler darstellte. Es sind stimmungsgeladene, oft rätselhafte, in altmeisterlichem Stil gemalte Selbstbefragungen. Doch auch moderne Tendenzen hielten Einzug in seine Bildwelten, wie zum Beispiel der Expressionismus, die Neue Sachlichkeit, surrealistische Elemente oder – seit den 1930er Jahren – konstruktiv geometrische Formen. Solche stilistischen Momente sind auch im Bild *Überfahrt* auszumachen, das ebenfalls der Thematik der Existenzbewältigung zuzurechnen ist. Doch diesmal ist es nicht der enge, vollgestopfte, schützende Atelierraum, sondern ein Segelschiff auf offener sturmgepeitschter See. Es ist anzunehmen, dass der Regierungsrat in dem Bild eine gültige Metapher für die eigene unsichere Stimmungslage gesehen hat.

René Auberjonois

Im Gegensatz zu den Malern, die beobachtend und schauend, in Malerkittel und mit Malerwerkzeugen vor der Leinwand oder einem Spiegel stehend dargestellt sind, werden Dichter eher lesend, schreibend oder denkend gezeigt. So sieht auch René Auberjonois (1872–1957) den Schriftsteller Charles Ferdinand Ramuz (1878–1947), mit dem er zeit seines Lebens befreundet war (*Porträt Charles Ferdinand Ramuz*, 1940, Schenkung 1950, Inv. Nr. 1236). Auberjonois verbrachte die Jahre von 1901 bis 1914 in Paris, wo sich die beiden Waadtländer trafen. Ihre Begegnung führte zu einer Lebensfreundschaft. Bei Kriegsausbruch kehrten beide in die Schweiz zurück. Ramuz, um Romane über das einfache ländliche Leben zu schreiben. Auberjonois, um in der Heimat einen von der internationalen Bewegung unbeeinflussten Malstil zu verwirklichen. Auberjonois porträtierte den Schriftsteller 1940, zu einem Zeitpunkt, als dieser als der bedeutendste Dichter der Romandie galt und sein Ruf bis über die Landesgrenzen reichte.⁹⁵⁹ Ramuz wurde vielfach ausgezeichnet und sogar für den Nobelpreis nominiert, der ihm jedoch nicht zugesprochen wurde.⁹⁶⁰ Auberjonois porträtiert Ramuz als einen gepflegten Intellektuellen, in bürgerlichem Outfit mit Veston und Krawatte. Ramuz

⁹⁵⁷ Vgl. RRB 149 vom 15. Januar 1942 und 1203 vom 25. April 1942.

⁹⁵⁸ Vgl. Huggler 1958/1967, S. 556–559.

⁹⁵⁹ Auberjonois hatte Ramuz schon früher porträtiert. So befindet sich ein Porträt aus dem Jahre 1910 im Kunsthaus Zürich. Es zeigt den Maler vor einem Restaurant in Epaisse.

⁹⁶⁰ 1936 wurde Ramuz mit dem Schillerpreis geehrt. Ramuz wurde für den Nobelpreis nominiert (den er nicht erhielt) und mit seinem Porträt auf der 1995 herausgegebenen und von Jörg Zintzmeyer entworfenen Zweihundertfrankennote geehrt.

ist sorgfältig frisiert und trägt einen kleinen Oberlippenschnauz, wie er damals Mode war und nicht nur von Adolf Hitler, sondern auch von Charlie Chaplin getragen wurde. Es ist unklar, wohin der leicht gesenkte Blick geht, ob er konzentriert auf ein Schriftstück ausserhalb des Bildgevierts gerichtet ist oder ob der Schriftsteller eben eine Pause macht und reflektierend vor sich hin sinniert. Vielleicht trifft dies zu, denn Ramuz hält in der Linken einen Gegenstand, der als Pfeife interpretiert werden kann. Das Bildnis ist in Auberjonois' charakteristischem, nüchtern sprödem Stil gemalt. Der zurückhaltende Pinselstrich und das trockene, stumpfe Kolorit sprechen mehr den Verstand an als die Emotionen.⁹⁶¹ Die Signatur am rechten oberen Bildrand René A dürfte ein leiser Hinweis sein auf die Freundschaft, die die beiden Waadtländer ein Leben lang miteinander verband. Das Bild ist ein Geschenk des Robert J.F. Schwarzenbach Fonds.

Die Malerei der französischen Malkultur

Die Mitglieder der ersten Kunstkommission hatten vor allem eine Vorliebe für die französische Malkultur. Entsprechend fokussierten sie auf Maler und Bildhauer, deren Stil durch die Ecole de Paris angeregt war.

Johann von Tscharner

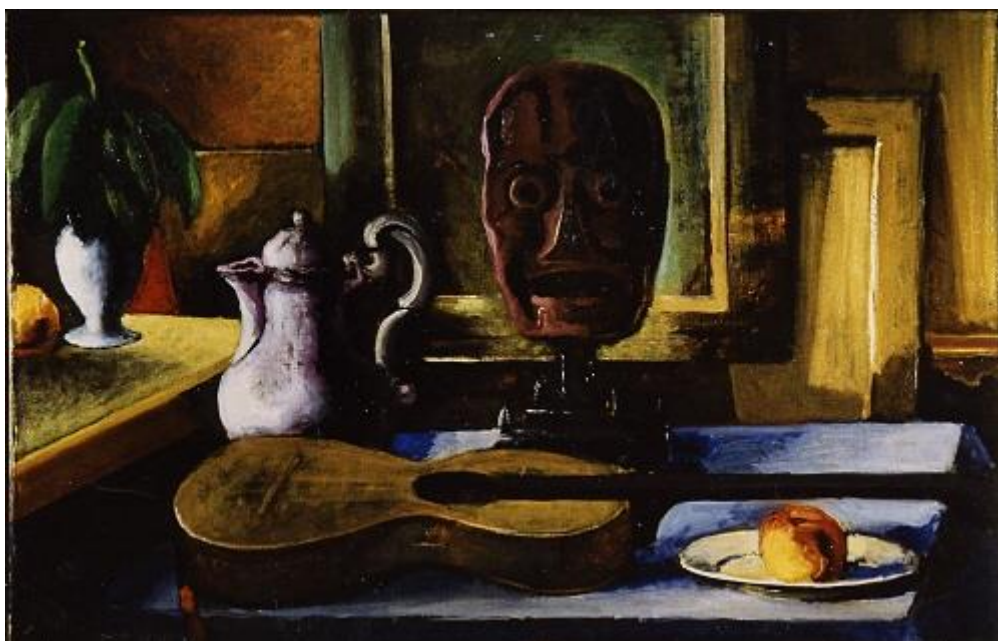
Das erste Gemälde Johann von Tscharners (1886–1946), ein Atelierstillleben, wurde 1942 direkt aus dem Atelier erworben (*Stillleben mit Pinseln*, 1942, Ankauf 1942, Inv. Nr. 573). Es zeigt verschiedenste auf einem Tisch versammelte Objekte. Scheinbar willkürlich zusammengewürfelt. Jedenfalls haben der Krug mit den frischen Pinseln, die Weinflasche mit der roten Etikette, die weisse Schale und ein halb gefülltes Wasserglas, ein Buch in rotem Schutzumschlag, ein Teller, auf dem ein Fisch liegt sowie zwei saftig grüne Äpfel und eine leuchtend gelbe Zitrone wenig miteinander zu tun. Trotzdem liegen die Gegenstände nicht zufällig nebeneinander. Der Maler malte keine Kostbarkeiten, sondern Dinge, die er täglich um sich hatte und die er gut kannte. Es waren Gegenstände, die er sich immer wieder neu auslegte, um sie in verschiedenen Konstellationen zu malen. Es ging dem Maler weniger um die Ergründung des Wesens der Dinge oder um die Darstellung des Stofflichen oder, wie im niederländischen Stillleben, um die Darstellung von Reichtum und Wohlstand. Sein Interesse galt dem Spiel mit Formen und färbender plastischer Durchgestaltung der einzelnen Gegenstände, dem Setzen von farblichen Akzenten, von Licht und Schatten. Dies galt auch für die hinter dem Tisch arrangierten Leinwände. Die rigorose Komposition der Hintergrundpartie lässt die Schulung am Kubismus erkennen, auch wenn die einzelnen Objekte als klar erkennbare kompakte Formen ins Bild gesetzt, und nicht in geometrische Segmente unterteilt sind. Das Bild macht deutlich, dass für von Tscharner die Malerei als Malerei im Vordergrund stand und sie in seinem Leben einen zentralen Platz einnahm.

Dies gilt auch für das zweite Gemälde *Stillleben mit Maske* (o.J., Ankauf 1945, Inv. Nr. 726), das der Kanton 1945 ankaufte. Ab 1936 baute sich von Tscharner eine Sammlung mit «Negermasken» auf.⁹⁶² Die Masken setzte er verschiedentlich in seinen Stillleben ein. So auch in dieser Darstellung. Die Holzmaske mit den weit aufgerissenen Augen und Mund ist das prägende Element des zweiten Stilllebens. Um diese herum sind ebenfalls verschiedene Gegenstände gruppiert. Im Hintergrund mehrere Leinwände. Die Komposition ist streng gegliedert in Horizontale und Vertikale. Zur Vertikalen der Tischfläche stehen die Senkrechten der Leinwände im Hintergrund. Die Gegenstände

⁹⁶¹ Vgl. Lüthy/Heusser 1983, S. 43.

⁹⁶² Vgl. Koella/Meier 1986, S. 55.

sind differenziert gemalt und plastisch durchgebildet. Die Farbakzente ausgewogen auf der Bildfläche verteilt. Dem kräftigen Grün der Pflanze entspricht das helle Gelb des Apfels. Ist das Atelier-Bild von 1942 mit einem eher trockenen, glatten, keine persönliche Handschrift verratenden Pinselstrich gemalt, der an die Malweise der Neuen Sachlichkeit erinnert, so ist die Faktur im Masken-Stilleben pastoser und bewegter. Das Bild gewinnt durch die strenge Komposition und den kraftvollen Farbauftrag an Dichte und Intensität. Der Künstler hat nichts dem Zufall überlassen. Dem Bild geht ein praktisch identisches, kleinformatiges Stilleben ebenfalls aus dem Jahr 1942 voraus (nicht im Besitz des Kantons). Auf dem ersten Bild ist die Malweise gestischer, skizzenhafter, subjektiver. Auch die Gegenstände sind lockerer auf der Bildfläche angeordnet. Die Komposition wirkt zwar freier, doch auch weniger ausgewogen. Die Objekte sind mehrheitlich im rechten Bildteil konzentriert, was die helle Fläche des Tisches auf der linken Seite nicht auszubalancieren vermag. Dieses Ungleichgewicht wird den Künstler gestört haben. Erst im zweiten Bild und mit der Neuordnung der Gegenstände gewinnt das Bild seine Harmonie und altmeisterliche Qualität.



Johann Wilhelm von Tschärner: *Stilleben mit Maske*, o.J., Öl auf Leinwand, 65 x 100 cm, Inv. Nr. 726.

Johann von Tschärner stammte aus einem alten Bündner Geschlecht.⁹⁶³ Seine Vorfahren waren nach Russland ausgewandert, wo sie im Bereich der Landwirtschaft zu Wohlstand kamen. Von Tschärner selber besuchte die Schulen in der Schweiz und in Russland. Während zwei Jahren studierte er an der Universität von Kiew Philosophie. Doch es zog ihn zur Malerei hin, und so reiste er um 1907 nach München, wo er die private Schule des Ungaren Simon Hollósy (1857–1918) besuchte. Um 1909/1910 reiste er nach Paris, um sich an der Malschule von Matisse weiterzubilden. Anhand der frühen Werke des Künstlers lässt sich ablesen, dass von Tschärner nicht den konventionellen Weg der Akademie ging. Vielmehr beschäftigte er sich intensiv mit den damals aufkommenden Trends. In seinen frühen Landschaftsbildern lassen sich Spuren des Blauen Reiters ausmachen. In den Stilleben

⁹⁶³ Die biografischen Angaben stammen aus: Koella/Meier 1986.

jene des russischen Konstruktivismus sowie des Kubismus. Nachdem die Russische Revolution das Vermögen der Familie zerstört hatte, liess sich von Tscharnner zunächst in Genf und ab 1916 in Zürich nieder. Spielte das Geld bisher keine Rolle in von Tscharnners Leben, so musste der Künstler von jetzt an seine eigene Familie mit seinem Einkommen als Maler ernähren. Von Tscharnner heiratete 1914 seine Frau Ilona, die er in München kennengelernt hatte. Mit ihr hatte er drei Kinder. Von Tscharnner schien sich der neuen Situation angepasst zu haben. Dies blieb nicht ohne Konsequenzen auf seine Art zu malen. Nicht mehr das Experiment mit den avantgardistischen Impulsen prägte jetzt seine Arbeit: Ab 1920 begann sich der Künstler mit der menschlichen Figur auseinanderzusetzen. Es sind seine Frau und seine Kinder, die ihm dabei Modell stehen. Eine Tendenz zur Verinnerlichung setzte ein. Zahlreiche Figurendarstellungen atmeten den Geist Otto Meyer-Amdens. Was die Stillleben anbelangte, wendete sich von Tscharnner der naturalistischen und einer dunkeltonigen Darstellungsweise zu. Die Herausbildung der plastischen Erscheinung der Gegenstände sowie die Pflege eines altmeisterlichen Farbauftrages prägten zunehmend seine Gemälde. Mit dieser Kehrtwende hin zu den «klassischen Werten» nähert sich von Tscharnner dem (breiten) zürcherischen Geschmackempfinden, das die realistische Malerei der Abstraktion vorzog. Jedenfalls fand der Künstler treue Käufer für seine Bilder. Mit Berta Coninx-Girardet und insbesondere mit Marcel Fleischmann hatte er Sammler, die ihm durch zahlreiche Ankäufe die finanzielle Unabhängigkeit sicherten.

Der Kanton wurde 1942 auf den Künstler aufmerksam. Er erwarb für Fr. 1800.– das erste Gemälde. Zu diesem Zeitpunkt hatte der Maler bereits einen Namen. 1945 empfahl die Kunstkommision den Ankauf des *Stilllebens mit Maske*, das in der Galerie Neupert ausgestellt war. Das 65 x 100 cm grosse Gemälde war fast gleich gross wie der erste Ankauf und kostete aber die paar Jahre später bereits Fr. 3000.–. 1947, nach dem Tod des Künstlers, sicherte sich der Kanton anlässlich der Ausstellung Zürcher Maler im Zürcher Kunsthaus vom 8. Mai bis 4. Juni 1947 einen sitzenden Akt (*Akt sitzend*, o.J., Inv. Nr. 855). Das 64 x 50 cm grosse Bild kostete Fr. 2000.–. Während das erste Bild mit den Mitteln des Unterstützungsfonds für bildende Kunst bezahlt wurde, wurden die beiden anderen Bilder – die Gemälde hatten für die damalige Zeit durchaus stolze Preise – mit Mitteln des Schelldorfer-Legats finanziert.

Von Tscharnner verdankte seinen Erfolg auch seiner guten Vernetzung in der damaligen Kunstszene. Als der Maler sich 1916 mit seiner Familie in Zürich niederliess, bot ihm Han Coray eine Unterkunft an. Han Coray verkehrte mit den Dadaisten, und so war auch von Tscharnner rasch mit den Dadaisten wie Hans Arp oder Tristan Tzara gut bekannt. Bald löste er sich jedoch von diesem Kreis. Längerfristig zählten vor allem Walter Helbig, Albert Wenner, Ernst Morgenthaler und Cuno Amiet sowie die Bildhauer Hermann Haller, Karl Geiser und Hermann Hubacher zum ständigen Freundeskreis.⁹⁶⁴ An Festen im Garten von Hermann Hubacher begegnete er auch Hermann Hesse, Jürg Niehaus, L. Oswald, Fritz Zbinden und K. von Sinner.⁹⁶⁵ Im Café Odeon oder im Café Terrasse traf er mit Max und Eduard Gubler, Oscar Lüthy, Hermann Huber, Paul Bodmer, Reinhold Kündig und gelegentlich mit Otto Meyer-Amden zusammen.⁹⁶⁶ Mit manchen dieser Künstler stellte er zusammen aus, so mit Giovanni Giacometti, Hermann Hubacher, Hermann Huber, Reinhold Kündig, Fritz Pauli und anderen. Aber es waren auch bedeutende Kunsthistoriker, die sich schon früh mit dem Œuvre von Johann von

⁹⁶⁴ Vgl. Koella/Meier 1986, S. 20.

⁹⁶⁵ Die Herren sind in geselliger Runde auf einer Fotografie abgebildet in: Koella/Meier 1986, S. 21.

⁹⁶⁶ Vgl. Koella/Meier 1986, S. 21.

Tschärner auseinandersetzen. So schrieb Max Raphael wiederholt über den Künstler, und Gotthard Jedlicka verfasste 1936 eine erste Monografie.⁹⁶⁷

Das dritte Werk des Künstlers, *Akt sitzend*, aus der Ausstellung Zürcher Maler im Kunsthaus Zürich, wurde wie erwähnt erst nach dem Tod des Künstlers angekauft. Es ist anzunehmen, dass es die Ausstrahlung, die Würde und Sinnlichkeit der Darstellung sind, die es für die Einkäufer des Kantons akzeptabel machten, einen Akt für die Sammlung zu erwerben.

Exkurs: Zur Aktdarstellung in der Kunstsammlung

Aktdarstellungen sind eher selten in der Kunstsammlung. Trotzdem gibt es einige interessante solche Bilder in der Sammlung. Welche Impulse führten zum Ankauf dieses Motivs?

1909, im Vorfeld der Eröffnung des neuen Kunsthauses, diskutierte der Vorstand des Zürcher Kunstvereins, ob es schicklich sei, «reine Akte» für die Sammlung zu erwerben. Zur Diskussion stand das Werk *Femme à la cruche* von Felix Vallotton.⁹⁶⁸ Die Ansichten waren kontrovers. Während die einen argumentierten, dass es nicht schicklich sei, Akte im Museum auszustellen, meinten die anderen, dass, wenn das Bild gut gemalt sei, dieses auch erworben und ausgestellt werden könne. Einer, der für den Ankauf des Werkes plädierte, war Sigismund Righini, der seinerseits selbst leidenschaftlich gerne Akte malte.⁹⁶⁹ Er war auch dabei, als 1923 der Regierungsrat die Dezemberausstellung der Zürcher Künstler im Kunsthaus besuchte und sich für den Ankauf des *Kleinformates Badende* (1923, Ankauf 1923, Inv. Nr. 2) von Ernst Bosshard (1879–1951) entschied. Es ist anzunehmen, dass zwischen den Behördenvertretern eine ähnliche Diskussion wie Jahre zuvor im Vorstand des Kunsthauses stattgefunden hatte. Righini wird die Herren überzeugt haben, dass es sich bei dem Bild nicht um eine reine Aktdarstellung handelte, sondern um eine Verbindung von Landschaft und Figürlichem mit vertieftem allegorischem Gehalt. Die ruhige, klar umgrenzte, ausgewogene Erscheinung der Frau zielt auf die Wiedergewinnung des Klassischen. Bosshard, der bei Wilhelm Hummel Zeichenschüler war und sich später in München und Paris an der Académie Ranson bei namhaften Künstlern wie Pierre Bonnard (1867–1947), Maurice Denis (1870–1943), Ker-Xavier Roussel (1867–1944), Paul Sérusier (1864–1927), Felix Vallotton und Eduard Vuillard (1868–1940) weiterbildete, hatte in seiner in warmen Tönen und aufgelockerten skizzenhaften Malweise die französische Schule der Nabis verinnerlicht. Es wird dem Koloristen Righini, der sich sehr für die französische Maltradition begeistern konnte, leichtgefallen sein, die Regierungsräte für einen Ankauf zu gewinnen.⁹⁷⁰

Das Motiv der Aktdarstellung bleibt indes selten in der Kunstsammlung. Ein weiterer Akt wurde erst wieder 1940 in der Dezemberausstellung des Kunsthauses angekauft. Dargestellt ist eine junge Frau,

⁹⁶⁷ Vgl. Koella/Meier 1986, S. 129–130.

⁹⁶⁸ Vallotton zählte neben René Auberjonois und Wilhelm Gimmi zu den grossen Aktzeichnern und -malern der Schweizer Kunst des 20. Jahrhunderts.

⁹⁶⁹ Vgl. ZKG [A] 1909.

⁹⁷⁰ Von Ernst Bosshard wurde 1929 ein weiteres Landschaftsbild *Landschaft* (1929, Inv. Nr. 159). Dargestellt sind zwei im 90 Grad-Winkel zueinanderstehende Bauernhäuser, die verdeckt hinter dichtem Buschwerk und Bäumen stehen. Nur die beiden steilen Giebedächer sind zu sehen. Im Hintergrund ein bewaldeter Höhenzug. Im Vordergrund eine an einen Weiher grenzende Wiese. Die Herstellung der beiden Gemälde liegt 6 Jahre auseinander. Während das Bild der Badenden noch in klar abgeschlossenen Formen gehalten ist, rückt im Landschaftsbild das skizzenhaft Malerische weiter in den Vordergrund. Anstelle einzelner Pinselstriche ist das Bild aus flächigen Partien konturloser, einander überlagernder und verwischter Grüntöne gemalt. Im selben Jahr 1929 wurde dem Kunsthaus von Alfred Rüttschi das Selbstporträt des Künstlers vermacht.

mit über dem Kopf verschränkten Armen, so als wolle sie sich die Haare ordnen (Halbakt, o.J., Ankauf 1940, Inv. Nr. 413). Gemalt wurde das Bild von Alexander Soldenhoff (1882–1951). Der Maler hatte sich jahrelang intensiv mit Farbversuchen beschäftigt. Angeregt durch Rembrandt, interessierte ihn insbesondere das Problem des Lichtes und der von innen heraus leuchtenden Strahlkraft der Malfläche.⁹⁷¹ Das Bild ist ein Resultat dieser Forschung und überzeugt in malerischer Hinsicht. Soldenhoff war in Zürich schon lange kein Unbekannter mehr. Als das Kunsthhaus Zürich 1927 aus Anlass des 50. Geburtstags von Augusto Giacometti eine Ausstellung organisierte, waren mit den Bildern von Giacometti und des Russen Wassily Kandinsky (1866–1944) auch Werke von Alexander Soldenhoff zu sehen.⁹⁷²

Mit besagtem Werk Akt sitzend von Johann Wilhelm von Tschärner, das in der Ausstellung Zürcher Maler im Kunsthhaus Zürich gezeigt wurde, wird 1947 ein weiterer Akt erworben. Von Tschärners Bild ist streng durchkomponiert. Man merkt, dass sich der Künstler intensiv mit der Tradition der Malerei auseinandergesetzt hat. Der Frauenakt ist in einer altmeisterlichen Technik gemalt. Nichts wirkt zufällig oder oberflächlich. Der Pinselstrich ist bestimmt und kraftvoll. Die Farben sind subtil aufeinander abgestimmt. Der dichte Farbauftrag strahlt eine hohe Intensität aus. Es sind die malerischen Mittel, die dem Akt eine starke Ausstrahlung und der Sinnlichkeit eine besondere Würde verleihen. Vom künstlerischen Standpunkt aus eignet dem Werk eine besondere Ausdruckskraft, was die Einkäufer überzeugt haben muss, das Gemälde zu erwerben. Im selben Jahr wurde zudem ein Rückenakt eines sitzenden Modells, das sich die Haare arrangiert, von Albert Pfister angekauft. In Öl gemalte Akte bleiben jedoch auch in der Folge rar.

Hingegen wurden verschiedene Arbeiten auf Papier angekauft. Ebenfalls 1947 wurde ein sitzender Halbakt von Sigismund Righini erworben (Sitzender Halbakt, o.J., Ankauf 1947, Inv. Nr. 881). Es ist eine kleine 15,5 x 11 cm grosse Farbstiftzeichnung. Das Werk ist charakteristisch für den Künstler, der seine akademische Ausbildung nicht ganz verleugnen kann, trotz der Leuchtkraft der Farben, der Betonung der Flächigkeit, die sich im Skizzenhaften auflöst. Zu einem späteren Zeitpunkt wird ferner das Aquarell eines stehenden Aktes (Frauenakt, 1954, Ankauf o.J., Inv. Nr. 14059) von Adolf Herbst (1909–1983) erworben.

Als sich im Zuge des durch die Mentalität der geistigen Landesverteidigung wiederaufflammenden Naturalismus in der Plastik die Darstellung des schönen nackten Körpers in öffentlichen Parkanlagen weiter durchsetzte,⁹⁷³ erlangte auch die Aktzeichnung grössere Akzeptanz. Es wurden vermehrt Aktzeichnungen von Bildhauern und Bildhauerinnen angekauft, die sich mit dem Menschenbild auseinandersetzten und sich mit der Darstellung des menschlichen Körpers beschäftigten. Bildhauerzeichnungen sind entwerfende oder vorbereitende Zeichnungen für eine Plastik oder Skulptur, die von der flüchtigen Ideenskizze oder der Studie, bei der der Künstler verschiedene Ansichten, Bewegungen oder Haltungen des Motivs durchspielt, bis hin zum sorgfältig ausgeführten Entwurf, der beim Vertragsabschluss für einen Auftrag als Vorlage dient, reichen. Diese Zeichnungen wurden zunehmend auch in Ausstellungen präsentiert. In der Sammlung gibt es zahlreiche Beispiele, wie die in Kohle ausgeführte Bewegungsstudie von Robert Lienhard, die 1950 angekauft wurde (Akt, Studie, o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1200_177). Weitere Bleistiftskizzen stammen von Hildi Hess (Michèle, o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1707) oder Katharina Sallenbach (Kauernde, o.J., Ankauf 1950,

⁹⁷¹ Vgl. Hoesli-Wächter 1982, S. 15.

⁹⁷² Vgl. Stutzer 2015, S. 17–28, hier S. 28.

⁹⁷³ Der Antikenbezug funktionierte als bildungsbürgerliche Sanktionierung der Nacktheit.

Inv. Nr. 1304a), beides Schülerinnen von Germaine Richier, einer Bildhauerin, die sich wegweisend mit dem menschlichen Körper auseinandersetzte.

Der Akt ist im Expressionismus ein beliebtes Thema. Man konnte die Unschuld des Menschen oder seine Verletzlichkeit vermittels des nackten Körpers unmittelbar zum Ausdruck bringen. Von Hermann Huber, der um die Jahrhundertwende zu den führenden Expressionisten zählte und die menschliche Existenz in zahlreichen Radierungen zur Darstellung brachte, wurde eine Mappe angekauft (o.T., 1912, Ankauf 1989, Inv. Nrn. 8003a–h). 1944 wurden von Walter Roshardt (1887–1966) Aktdarstellungen erworben. 1982 wurde abermals eine 1981 durch den Manesse Verlag herausgegebene Mappe mit Aktdarstellungen von Walter Roshardt angekauft. Walter Roshardt, selbst ausgebildet als Grafiker an der Kunstgewerbeschule in Zürich, wurde 1924 vom damaligen Direktor Alfred Altherr als Zeichenlehrer an die Schule berufen, wo er bis 1965 unterrichtete. Walter Roshardt war nicht nur als Zeichenlehrer und als Illustrator hochgeschätzt. Er war auch ein anerkannter Künstler. Man attestierte ihm ein hervorragendes Bildgedächtnis. Roshardt zählte nicht zur Avantgarde. Er hatte sich der Tradition angeschlossen und war überzeugt, als moderner Mensch sein Lebensgefühl nach den Normen der Überlieferung zeitgemäss ausdrücken zu können. Die Kunst der Vergangenheit war für ihn das Mass für Qualität.⁹⁷⁴ In zahlreichen Aktdarstellungen hat er nach einer in seinem Sinne gültigen Realität gesucht. Dabei hat er mit elementaren, sachte gezogenen Linien, mit Schraffuren und Flächen weibliche Gestalten gezeichnet, die er nicht in einer idealisierten Vergangenheit angesiedelt, sondern im Hier und Jetzt seiner Zeit verwurzelt sah.

Wilhelm Gimmi

Als das Kunsthaus Zürich 1936 die Künstler der Pariser Sektion der GSMBA ausstellte, nahm auch Wilhelm Gimmi (1886–1965) mit einem Selbstporträt an der Schau teil (*Selbstporträt*, 1932, Ankauf 1936, Inv. Nr. 1058). Es zeigt den Künstler in Dreiviertelansicht in seinem Atelier. Die Staffelei mit einer frischen Leinwand steht hinter seinem Rücken. Vom Buch, das zwar geöffnet, aber mit dem Buchrücken nach oben auf dem Tisch liegt, hat er sich abgewendet. Nun blickt er, die eine Hand in der Hosentasche vergraben, in der anderen eine Pfeife haltend, dem Publikum entgegen. Es scheint, als ob der Künstler gerade im Begriffe sei, das Atelier zu verlassen, um sich einen Bummel durch die Stadt zu gönnen. Als das Porträt 1932 entstand, lebte Gimmi in Paris, wo er bis 1940 blieb. Bereits 1908, mit einem Stipendium in der Tasche, hatte der in Zürich geborene Künstler nach dem Studium an der Zürcher Kunstgewerbeschule die Schweiz Richtung Paris verlassen, um sich an der Académie St. Julien in Paris weiterzubilden. Auch während des Ersten Weltkriegs blieb er in Paris, wo er seine Laufbahn ununterbrochen fortsetzen und zahlreiche Erfolge feiern konnte.⁹⁷⁵ Als Gimmi in die Schweiz zurückkehrte, wohnte er zunächst in der Limmatstadt, bevor er sich definitiv in Chexbres niederliess. Kaum zurück in seiner Heimat, kam er 1940 in den Genuss eines Ankaufs durch die Regierung. Ihr war in einer Ausstellung eine Lithografie mit dem Motiv eines am Rande eines Waldweges stehenden Leiterwagens aufgefallen. Es war dies wohl ein zufälliges Sujet, denn Landschaftsdarstellungen zählen nicht zu den bevorzugten Themen des Künstlers. Gimmi malte lieber Menschen. Die Regierung beziehungsweise die Kunstkommission fokussierte in der Folge bei ihren regelmässigen Erwerbungen von Werken des Künstlers auf Genrebilder und auf Porträts. So kam 1945 auf Antrag der Erziehungsdirektion das Gemälde *Cabaret normand* (1930, Ankauf 1940, Inv. Nr. 758) aus einer Ausstellung in der Zürcher Galerie Aktuaryus in die Sammlung. Fünf Jahre

⁹⁷⁴ Vgl. Sumowski 1981, o.S.

⁹⁷⁵ Vgl. Lüthy 1977.

später erwarb die Kommission aus der XXII. Ausstellung der GSMBA im Kunsthaus Zürich das Gemälde *La Visite* (1947, Ankauf 1950, Inv. Nr. 1036). Ein Jahr später, 1951, das bereits 1936 gemalte Bild *Die Billardspieler* (1936, Ankauf 1951, Inv. Nr. 1103) aus einer Ausstellung des Kunstsalons Wolfsberg. Alle drei Gemälde geben Eindrücke wieder, die der Künstler während seiner Sommeraufenthalte in der Ile de France, der Bretagne und in Südfrankreich aufgeschnappt hatte. Die Kompositionen sind charakteristisch für Gimmi Malerei, der betretbare, sicher eingegrenzte Bildbühnen, die von den Gesetzen der Zentralperspektive organisiert sind, bevorzugte und in die er Menschen und Gegenstände von plastischer Körperlichkeit hineinkomponierte.

Wie sehr sich im Lauf der Zeit die Malerei von Gimmi veränderte und sich die Komposition klärte, indem erzählerische Details weggelassen, die Menschen typisiert und die Räume anonymisiert wurden, zeigt ein Vergleich des Bildes *Dame mit Strohhut* (1918, Ankauf 1958, Inv. Nr. 1947) mit *Die Spanierin* (1954, Ankauf 1954, Inv. Nr. 1565). Auf dem ersten Bild sitzt in einem Zimmer vor einem Cheminée eine Dame in blauem Kleid auf einem einfachen Holzstuhl. Den Ellenbogen hat sie auf die Lehne gestützt. In Gedanken versunken spielt ihre Hand mit dem Rand des Strohhutes, den sie aufbehalten hat. Der Blick geht ins Leere. Das Bild ist in der Pariser Wohnung, am Quai d'Anjou, entstanden. In solchen Wohnungen – erläuterte der Künstler einst in einem Gespräch mit Gotthard Jedlicka – habe es immer ein Cheminée, und so seien Modell und Gegenstände wie selbstverständlich darauf bezogen. Alles habe Mass und stehe in einem Zusammenhang.⁹⁷⁶

Tatsächlich fügt sich das Modell nicht nur plastisch, sondern auch farblich ins Interieur des Raumes. Braun und Blautöne herrschen vor. Das blaue Tischtuch, dessen Muster Assoziationen zu den Lilien der Flagge der Ile de France hervorrufen, steht im Kontrast zum monochromen Braun der Täfelung. Details wie Krug, Schale und Früchte setzen malerische Akzente. Die Frau ist sozusagen Teil des Ambientes. Ganz anders das 1954 gemalte Bild der Spanierin. In diesem Bild gilt ihr die ungeteilte Aufmerksamkeit. Sie ist das Hauptmotiv. Sie sitzt aufrecht vor monochromem Hintergrund, gekleidet in das nationale Gewand mit Haarreif, Schleier und Fächer. Ein runder Tisch und die Lehne des Thonetstuhls, die knapp ins Bildgeviert ragen, geben dem Raum Struktur und Tiefe.



Wilhelm Gimmi: *Porträt James Joyce*, 1948, Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm, Inv. Nr. 1063.

⁹⁷⁶ Vgl. Jedlicka 1961, S. 16.

Dass Gimmis Malerei von der Kommission sehr geschätzt wurde, zeigt sich daran, dass er 1948 auf Anregung von Prof. Jedlicka beauftragt wurde, nach dem Tod des mit Zürich verbundenen Dichters James Joyce (1882–1942) dessen Porträt zu malen (*Porträt James Joyce*, 1948, Ankauf 1948, Inv. Nr. 1063). Das Porträt, das den Dichter vor abstraktem Landschaftshintergrund darstellt und das in mehreren Versionen gemalt wurde, hing zunächst als Leihgabe im Hörsaal des Anglistischen Seminars der Universität Zürich und ist heute in den Räumen der James Joyce Stiftung in Zürich zu sehen. Joyce lebte seit 1915 in Zürich, nachdem er aus Triest geflohen war, wo ihm die Internierung drohte. In Zürich arbeitete er an seinem 1922 in englischer und 1927 in deutscher Sprache erschienenen und später weltberühmten Buch *Ulysses*.⁹⁷⁷ Eine weitere Version des Gemäldes ist im Besitz der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Sie zeigt den Dichter in derselben Pose, jedoch ohne Spazierstock in den Händen, hingegen mit einem Stück Papier in der linken Jackentasche. Auf der Version des Bundes trägt der Dichter eine Brille mit zwei dunklen Gläsern, während auf der Version des Kantons Zürich nur ein Auge sichtbar ist. Der Kanton erteilte dem Maler 1948 den Auftrag, das Bildnis zu malen. Das Gemälde im Besitz des Bundes scheint bereits zu einem früheren Zeitpunkt realisiert worden zu sein, denn es ist auf 1947/48 datiert. Der Maler wollte jedoch nicht eine banale Kopie abliefern, weshalb er kleine Änderungen vornahm.



Wilhelm Gimmi: *Bibliothek (Entwurf)*, 1954, Öl auf Leinwand, 92 x 40 cm, Inv. Nr. 1234a.

Ein weiterer Auftrag des Regierungsrates ging 1950 an Wilhelm Gimmi, als dieser beauftragt wurde, den im Amt verstorbenen Regierungsrat Jakob Kägi postum zu malen. Der Künstler malte den Regierungsrat mit einem Blatt Papier in der Hand, als ob er eine Rede hielt. Der Mund ist jedoch

⁹⁷⁷ Eine Kunst-und-Bau-Arbeit im Universitätsspital von Hannes Vogel (1938) kreist um das Werk *Ulysses* von James Joyce. Die Zahlen auf den Tafeln beziehen sich auf dieses Œuvre. Vogel hatte recherchiert. Jede Zahl steht im Zusammenhang mit einer Aktivität oder einem Ereignis im Roman *Ulysses*. Anregung zum Thema hatte der Umstand, dass James Joyce in Fluntern, d.h. in der Nähe des Universitätsspitals gewohnt hatte.

geschlossen, der Blick auf ein imaginäres Publikum gerichtet. Jakob Kägi war von 1939 bis 1950 Regierungsrat. Das Mitglied der Sozialdemokratischen Partei war von 1939 bis 1942 Direktor des Gesundheits- und Armenwesens, danach bis 1947 Direktor des Innern und der Justiz und schliesslich bis 1950 Direktor der öffentlichen Bauten. Er machte sich verdient um die Ordnung des Strafvollzugs im Kanton Zürich, die Vollendung des neuen Kantonsspitals in Zürich (heute Universitätsspital) und den Bau des Flughafens Zürich-Kloten, wo er am 14. Juni 1948 die Ansprache zur Eröffnung des Flughafens hielt.⁹⁷⁸

1946 beauftragt der Bund Gimmi, ein Wandbild in der Eidgenössischen Technischen Hochschule zu realisieren. In der Folge schenkte die Schwarzenbach Stiftung dem Regierungsrat die Skizze *Bibliothek* (um 1954, Inv. Nr. 1234a) sowie ein grosses Gemälde *In der Bibliothek* (1954, Schenkung 1954, Inv. Nr. 1234), für das sich der Maler von seinem Wandbild inspirieren liess.

Adrian Holy

Zu den von der Kommission berücksichtigten Malerpersönlichkeiten, die sich gesamtschweizerisch einen Ruf erarbeitet hatten und deren Werke weitherum geschätzt wurden, zählte auch der Jurassier Adrian Holy (1898–1978). Seine Werke waren verschiedentlich in Ausstellungen im Kunsthaus Zürich, in der Galerie Aktuaryus sowie später regelmässig im Kunstsalon Wolfsberg ausgestellt. 1950 wurden die Gemälde *Sur la mer nord* (o.J., Inv. Nr. 1037) sowie 1966 *Maison avec Balcon II* (o.J., Inv. Nr. 2805) erworben. Holys Bilder, in frischen Farbzusammenstellungen, in skizzenhafter Zeichnung und mit einfachem, unkompliziertem Bildaufbau, vermitteln eine heitere und unbeschwerte Atmosphäre. Holy hatte sich in den 1930er Jahren in Paris und nach seiner durch den Krieg bedingten Rückkehr in die Schweiz in Genf niedergelassen. In beiden Städten hatte er mit seinen Bühnendekorationen – in Genf arbeitete er für das Grand Théâtre – grosse Bekanntheit erlangt. Seinen Bildern eigneten sowohl inhaltlich wie gestalterisch etwas leicht Verständliches, Unbekümmertes, mitunter Dekoratives.

Auf die Gemälde der Erneuerer der Malerei in der französischen Schweiz hatte die Regierung wiederholt einen Blick geworfen. Viele von ihnen waren bereits 1939 mit einem Blatt in der Kunstmappe der Landesausstellung vertreten. Wiederholt hatte daher der Regierungsrat Werke dieser Künstler angekauft, sei es für die eigene Repräsentation oder aber um das Kunsthaus Zürich in seiner Sammeltätigkeit zu unterstützen. Im Zusammenhang mit diesen Ankäufen dürfte vor allem aber ein Aspekt des Konzeptes der «geistigen Landesverteidigung» im Vordergrund gestanden haben. Man hatte 1939 die Kunstmappe der Landesausstellung realisiert, um sie als Instrument zur Propagierung der Schweiz als Willensnation einzusetzen. Mit den Erwerbungen der Werke der Künstler aus den anderen Landesteilen sollte denn auch vor allem die Solidarität und das Zusammengehörigkeitsgefühl der Nation zum Ausdruck gebracht werden. Bereits 1939 hatte der Regierungsrat das Gemälde *Première Classe / Begräbnis erster Klasse* (1938, Ankauf 1939, Inv. Nr. 388) von Emile Chambon (1905–1993) erworben. 1943 kaufte er das kleine Format *Ferme genevoise* (1941, Inv. Nr. 612) von Maurice Blanchet (1916–1978), das in einem frischen violett-grünen Farbklang gehalten ist. Das ländliche Sujet mit den steinernen Bauernhäusern ist unspektakulär. Es ist vor allem das Atmosphärische und das Malerische, das den Ankäufern in der Ausstellung «Die junge Schweiz», die 1943 im Kunsthaus Zürich organisiert worden war, gefallen hatte. Maurice Blanchet ist

⁹⁷⁸ Nach Fertigstellung des Gemäldes wurde das Porträt von der kantonalen Kunstkommission geprüft und für gut befunden. Wilhelm Gimmi wurde 1950 mit Fr. 2500.– für seine Arbeit entschädigt. Vgl. RRB 3064 vom 9. November 1950.

der Sohn von Alexandre Blanchet (1882–1961), dem bedeutenden Neuerer der Malerei in der französischen Schweiz. Von diesem – Alexandre Blanchet – kaufte die Regierung 1951 ein Selbstporträt (*Le peintre*, o.J., Ankauf 1941, Inv. Nr. 579). Zu einem späteren Zeitpunkt kam als Schenkung das Gemälde *Stilleben mit Bussard* (1955, Schenkung, Inv. Nr. 10406) hinzu. Von den Gemälden Aimé Barrauds aus La-Chaux-de-Fonds war bereits die Rede. 1943 erwarb die Kommission das Gemälde *Bal champêtre* (o.J., Inv. Nr. 640) seines Bruders Maurice Barraud (1898–1954). 1950 ergänzte das von René Auberjonois gemalte Porträt des Dichters und Nobelpreisträgers Charles Ramuz das Ensemble. Mit dem Ankauf des Gemäldes *Carita di San Martino* (o.J., Inv. Nr. 1057) von Felice Casorati wurde 1940 das Bild eines Vertreters der italienischen Schweiz erworben. Der Blick nach Basel rückte Paul Basilius Barth (1881–1955) in den Fokus. Barth zählte zu den Hauptvertretern einer Gruppe Basler Maler, die zu Beginn des Jahrhunderts in Basel den Böcklin-Kanon brachen und die moderne französische Kunstauffassung, besonders das unliterarische, realistische Motiv und die direkte Bildfarbe einführten.⁹⁷⁹ 1950 kaufte der Kanton ein kleinformatiges, repräsentatives *Stilleben* (1950, Inv. Nr. 1039) aus der XXII. Ausstellung der GSMBA, die vom 25. März bis 14. Mai im Kunsthaus Zürich stattfand. Das kleine Format verbindet alle Elemente, die das Werk Barths auszeichnen: ein tief glühendes Blau als bildtragende Farbe, die Banane, die bevorzugte Frucht des Künstlers, die er seit den 1930er Jahren immer wieder darstellte. Daneben ein Ei, Baumnüsse, ein mit Rotwein halb gefülltes dickwandiges Trinkglas. Die Gegenstände sind ohne Zusammenhang in disparatem Nebeneinander dargestellt.

Die Zürcher Vertreter der Ecole de Paris

Max Gubler

In Zürich selber hat sich im Verlaufe der 1940er Jahre eine junge Zürcher Generation figurativer Maler durchgesetzt, die sich von der Ecole de Paris anregen liess und deren Werke regelmässig angekauft wurden. Im Zentrum standen die Gebrüder Gubler. Insbesondere Max Gubler (1898–1973) etablierte sich als die dominierende Gestalt der gegenständlichen Zürcher Malerei der 40er und 50er Jahre.⁹⁸⁰ Als Zeichenlehrer an der Kunstgewerbeschule von 1938 bis 1945 und in der Nachfolge seines Bruders Ernst Gubler, beeinflusste er viele junge Kunstschüler. Max Gubler befreundete sich in Paris, wo er sich von 1930 bis 1937 aufhielt, mit Gotthard Jedlicka, der die Entwicklung des Künstlers mit erläuternden Aufsätzen (und einer 1970 erschienenen Monografie) bis zu dessen tragischem Tod begleitete. So fanden jedoch nicht nur aufgrund der Fürsprache Jedlickas zahlreiche Werke Max Gublers Eingang in die Kunstsammlung, sondern schlicht auch aufgrund ihrer künstlerischen Qualität.

Das Bildnis einer altersmüde wirkenden Frau war 1937 der erste Ankauf. Zu den wichtigsten Erwerbungen zählen drei grossformatige Landschaftsbilder mit Blick in Richtung der Stadt Zürich oder ins Limmattal, von seinem Atelierhaus in Unterengstringen aus gesehen. Der Maler stand auf dem Zenit einer Entwicklung, als er die Gemälde *Frühling* (1947, Ankauf 1947, Inv. Nr. 848) und *Raureif und Ernte* (1953, Ankauf 1954, Inv. Nr. 1200_641) malte. Ein Stilleben mit totem Fisch sowie zwei Papierarbeiten und eine historisierende Darstellung *Gründung der Eidgenossenschaft* (o.J., Schenkung, Inv. Nr. 1164)⁹⁸¹ ergänzen das Ensemble. Zusammen mit einem Auftrag für das Universitätsspital 1949, für den der Maler eine Wandmalerei in Tempera mit dem Titel *Badende*

⁹⁷⁹ Vgl. Plüss, von Tavel 1958–1967, S. 54–55.

⁹⁸⁰ Vgl. Lüthy/Heusser 1983, S. 45/46.

⁹⁸¹ Ein Geschenk der Stiftung Schwarzenbach.

(1948/49, Ankauf 1952, Inv. Nr. 1200_610) realisierte, besitzt der Kanton insgesamt neun Werke des Künstlers.



Max Gubler: *Frühling*, 1947, Öl auf Leinwand, 116 x 146 cm, Inv. Nr. 848.

Ein anderer Maler, der zu dieser Zeit die Aufmerksamkeit des Publikums erregte, war Ernst Morgenthaler.

Ernst Morgenthaler

Ernst Morgenthaler (1887–1962) lebte seit 1932 in einem selbst gebauten Atelierhaus in Höngg, als er das Gemälde *Der Arbeitslose* (1939, Ankauf 1947, Inv. Nr. 849) malte. Dargestellt ist jedoch kein anonymmer Arbeitsloser. Der Maler hatte die Person gekannt, die ihm frontal, mit ernstem Blick und hängenden Schultern gegenüberstand. Tatsächlich ist der Dargestellte, der in einem schmucklosen, kahlen Raum steht – es ist anzunehmen, dass das Gemälde im Atelier von Morgenthaler entstanden ist⁹⁸² – der Zürcher Bildhauer Hermann Haller. Haller habe bei Morgenthaler angeklopft und um Einlass gebettelt, schreiben Matthias Wohlgemuth und Franz Zelger im Sammlungskatalog der Stiftung Oskar Reinhart.⁹⁸³ Morgenthaler hätte den «Vagabunden» samt Hund für den Winter 1938/39 in seinem Haus aufgenommen. Im Gegenzug wird der Bildhauer dem Maler Modell gestanden sein. Morgenthaler malte den Mann in lapidarer Pose mit Handschuhen und Hut in der

⁹⁸² Widmer 1980, o.S.: Heini Widmer hat das Atelier-Haus, das sich Ernst Morgenthaler und seine Frau Sasha in den 1930er Jahren in Höngg gebaut haben, beschrieben: «Es ist ein Bau, der den 30er Jahren – nicht nur vom Erbauungsdatum her gedacht – entstammt. Er atmet auch den uns heute so still erscheinenden Geist dieser Zeit, Die schlichtesten Materialien sind verwendet. Zementverputzte Ziegelsteine, rustikale, flächige Fensterläden, Bretter eigentlich, einfache Fenster mit den simpelsten Beschlägen. Der Atelierboden ist mit aufgenagelten Tannenbrettern belegt – so wie früher Bauernstuben belegt waren; Tannenbretter die vom Scheuern und Gehen tief gerillt sind. Vom Atelier geht man durch eine kleine Stube in den Garten, der gegen die nahe Limmat abfällt. Wendet man sich um und gegen die Hinterfassade des Hauses, so glaubt man ein toskanisches Bauernhaus zu erblicken. Ein Haus, in dem sich alte handwerkliche Tradition des Bauens, realer Sinn für das Nötigste und Unnötige, die stille Vornehmheit eines Mannes und einer Frau sammeln, die beide sich ihres Wertes und ihrer Bedeutung mit Selbstverständlichkeit, aber ohne Überheblichkeit bewusst waren.»

⁹⁸³ Vgl. Wohlgemuth/Zelger 1984, S. 258, zit. nach Klemm 2007, S. 405.

Hand. Der mächtige Mantel aus schwarzem Tuch war ihm nicht nur ein wärmendes Kleidungsstück, er schien ihm vielmehr Schutz zu gewähren. Der Blick ist ernst. Morgenthaler erfasste den Mann in einem Moment der Unsicherheit und der Beklommenheit. Alle Attribute verweisen auf die innere Not, die der Dargestellte durchlebte. Das Gefühl der existenziellen Unbehaglichkeit ist greifbar. Das Bild, das Morgenthaler malte, geriet diesem weniger zu einem Porträt, als vielmehr zu einer Darstellung eines individuellen Schicksals. Haller durchlebte zu diesem Zeitpunkt eine schwierige Phase. Er hatte den Auftrag der Stadt Zürich, ein Denkmal für den Zürcher Bürgermeister Hans Waldmann zu schaffen, nach fünf Jahren der Planung und Realisierung 1937 abgeschlossen. Diese Arbeit schien Haller verunsichert und ermattet zu haben,⁹⁸⁴ so dass er sich nicht mehr davon erholte. Bis auf einige Porträts soll sein Alterswerk keine Kraft mehr gehabt haben.⁹⁸⁵ Das Gemälde *Der Arbeitslose* wurde im Winter 1938/39 gemalt und 1947 von der Zürcher Regierung gekauft.



Ernst Morgenthaler: *Der Arbeitslose*, 1934/39, Öl auf Leinwand, 150 x 80 cm, Inv. Nr. 849.

Relativ spät erst wurde dieses, das erste Bild von Morgenthaler, erworben. Gelegenheit, Bilder von ihm zu erwerben, hätte die Regierung bereits früher gehabt. Man sah Morgenthalers Bilder in verschiedenen Ausstellungen in Zürich, so 1936 und 1938 im Kunsthau. 1945 hatte er eine grössere Ausstellung im Kunstmuseum Solothurn. Morgenthaler galt als einer der wichtigsten figurativen Maler der damaligen Zeit. Sein Interesse an Menschen, an ihrer seelischen Not, sein Mitleiden am Schicksal anderer, hat sich schon früh manifestiert. Ernst Morgenthaler hatte sich bereits in den 1920er Jahren als satirischer und erzählerischer, aber auch als aufmerksam beobachtender, als zeitkritischer Zeichner des «Nebelspalters» einen Namen gemacht. Das war in der Zeit, als er in Thalwil bei einem Seidenindustriellen in die Lehre ging und die Seidenwebschule in Zürich besuchte. Über die Karikaturen, die Morgenthaler damals realisierte, schrieb Hermann Hesse: «... was er da

⁹⁸⁴ Vgl. P.M. 1931: Tatsächlich waren die Auftraggeber – ein Komitee von Geschichtsinteressierten unter der Leitung des Zunftmeisters zur Kämbel, Herrn Dr. Rosenberger – mit der Ausführung nicht zufrieden. Sie bemängelten, dass weder Mann noch Ross eine historisch glaubhafte Rüstung trugen. Zudem fehlte das Schwert, das Hauptattribut des Feldherrn. Vor allem aber wird dem Künstler vorgeworfen, er habe sich im Menschentypus geirrt. Der grazile Jüngling auf dem Pferd entspreche weder körperlich noch geistig dem Bild, das sich das Volk von Hans Waldmann mache.

⁹⁸⁵ Vgl. Apel 1998.

zeichnete, ist nicht eine «schöne», eine klassische und ideale Welt, sondern es ist die Welt seines eigenen Innern, einer kräftigen und trotzig, aber auch schwer niedergedrückten und leidenden Seele. Er liebte die Nacht und den Mond, nicht die Sonne und den Tag, er liebte an den Menschen und in der Natur das Leidende, das schwer Ringende, das Verborgene, Geplagte, auch das Krumme, Groteske und Dämonische, nicht das Gefällige, Normale und Angenehme. Das Chaos seiner zeichnerischen Phantasie entspricht genau dem Chaos in seinem Gemüt, das sich alle Wege zum Glück und zur Freiheit verbaut sieht ausser diesem einen, dem Glück des einsamen Dichtens mit dem Zeichenstift.»⁹⁸⁶ Der Gedanke, Künstler zu werden, war Morgenthaler damals noch fremd. Trotzdem kündeten die Nebelspalterzeichnungen bereits an, was später sein künstlerisches Programm werden sollte. Doch vorerst entstanden die Zeichnungen aus einer anderen Motivation. Hermann Hesse kommentierte dies wie folgt: «Es brachte ein Taschengeld, und es brachte bald sogar schon eine Art von Ruhm. Als Zeichner des Nebelspalters war er in der Schweiz eine nicht unbekannte Persönlichkeit, noch ehe er den ersten Kunstunterricht erhalten und noch ehe ihm richtig klargeworden war, dass er ein Künstler sei.»⁹⁸⁷ Erst jetzt nahm er privaten Zeichenunterricht bei Eduard Stiefel in Zürich, bei Fritz Burger in Berlin (1913) und bei Cuno Amiet (1914) auf der Oschwand. Um sein Können zu perfektionieren, besuchte er den Unterricht bei Heinrich Knirr (1862–1944)⁹⁸⁸ an der Akademie in München, wo er auch Paul Klee kennenlernte (1915). Danach ging er nach Genf zu Ferdinand Hodler (1916/17). Es folgten weitere unstete Jahre, in denen er durch Europa reiste. Er verbrachte einige Jahre (1928–1931) in Meudon bei Paris, bevor er sich schliesslich 1932 mit seiner Frau Sasha von Sinner (1893–1975), einer Berner Aristokratin, in Zürich Höngg niederliess. Auch Sasha Morgenthaler war Künstlerin. Auf Vermittlung von Paul Klee hatte sie an der Kunstakademie in Genf einen Studienplatz erlangt, wo sie Malerei studierte. 1914 besuchte sie ebenfalls den Unterricht bei Cuno Amiet auf der Oschwand, wo sich die beiden kennenlernten. Nach ihrer Hochzeit 1916 gab Sasha Morgenthaler ihre künstlerischen Ambitionen auf. In den 1920er Jahren begann sie, stattdessen Puppen zu gestalten. Die Puppen waren handgemacht. Jede hatte ein individuell geformtes Gesicht, was ihnen einen lebendigen Ausdruck verlieh. Die Puppen verkauften sich ausserordentlich gut. 1941 gewann sie den 1. Preis im Spielzeugwettbewerb der Eidgenossenschaft. 1942 suchte sie nach Wegen, die «Sasha Puppen» von einer Spielzeugfirma maschinell und in Serie herzustellen.⁹⁸⁹

Innerlich hatte sich Ernst Morgenthaler der Ideologie der geistigen Landesverteidigung nie anschliessen können.⁹⁹⁰ Sein Thema waren Menschen in Grenzsituationen. Sein subjektiver Blick

⁹⁸⁶ Hesse 1936, S. 5–23, hier S. 13.

⁹⁸⁷ Hesse 1936, S. 5–23, hier S. 15.

⁹⁸⁸ Heinrich Knirr gründete 1888 in München eine private Malschule, die starken Zuspruch hatte. Zahlreiche Schweizer Künstler besuchten seinen Unterricht, so unter anderen auch Paul Klee. Von 1898 bis 1910 unterrichtete er auch an der Münchner Akademie. Knirr war bekannt für seine Figurenbilder, insbesondere für seine Kinderbildnisse. Ein Thema, das wir auch bei Morgenthaler oft antreffen.

⁹⁸⁹ Zu Ernst und Sasha Morgenthaler siehe auch: Hirsch/Barbe, 2015.

⁹⁹⁰ Trotzdem erhielt er 1940 von der V. Sektion «Heer und Haus» der Generaladjutantur die Möglichkeit «in der Schweiz internierte Truppen zu besuchen und ihre Eindrücke künstlerisch festzuhalten» (zit. nach Klemm 2007, S. 405). Morgenthaler malte in Täuffelen stationierte, nordafrikanische Kavalleristen der französischen Armee, sog. Spahis. Das Gemälde *Spahis zu Pferd* (1940), Öl auf Karton 70 x 81 cm, befindet sich als Legat der Sammlung Dr. Hans E. Mayenfisch im Kunsthhaus Zürich. Eine weitere grössere Komposition befindet sich als Leihgabe der Dübi Müller-Stiftung im Kunstmuseum Solothurn (vgl. Klemm 2007, S. 405).

1943 schreibt er Hermann Hesse: «Ich bin seit ein paar Tagen wieder zu Hause. Die Zeit, die ich bei den Flüchtlingen in Gattikon verlebte, werde ich nie vergessen. Meine Anteilnahme am Schicksal dieser Menschen brachte mich bald in Konflikt mit den militärischen Obrigkeiten. Nach vier Wochen erklärte man mich als abgesetzt da man an meinem Posten nicht einen Anwalt, sondern einen Kommandanten benötige. Mein

zeigte seine Betroffenheit über die oft ergreifenden Geschicke, die er während der Zeit der Weltkriege sowie der Zwischenkriegszeit kennenlernte. Seine Darstellungen beinhalten oft eine Sozialkritik. Manche Gemälde gar eine Anklage. Selbst seine Landschaften sind keine lieblichen, idyllischen Landschaftsbilder, sondern sie sind gefärbt von seiner subjektiven Wahrnehmung. Morgenthaler hatte beide Weltkriege erlebt. Er wusste, was Hunger, was Frieren, was Armut bedeutete. Vor allem aber kannte er die innere, existenzielle Not. Was Morgenthaler in seinen Gemälden darstellt, ist ein individuelles, stark subjektiv gefärbtes Zeitbild. Seine Bilder passten nicht in eine Zeit, in der Kunst als Propagandainstrument dienen sollte, um nationale Einheit und Zusammengehörigkeit zu stärken. Morgenthalers Gemälde waren auch wenig geeignet, um als Dekor die Atmosphäre in den Büros und Sitzungszimmern angenehm zu gestalten. Kunst hatte dort eine andere Funktion, als subjektive Interpretationen individueller Schicksale vor Augen zu führen und Betroffenheit hervorzurufen. Sie passten deshalb nicht in das künstlerische Programm der Regierung.



Ernst Morgenthaler: *Flüchtlinge*, 1956, Öl auf Leinwand, 140 x 180 cm, Inv. Nr. 2032.

Nach dem Zweiten Weltkrieg änderte sich die Situation. Die in die Kunstkommission berufenen Fachkräfte erkannten die Bedeutung des Künstlers, der in der Schweiz mittlerweile zu den bedeutendsten figurativen Malern zählte. Sie entdeckten die Lücken in den Beständen und unterbreiteten dem Regierungsrat Vorschläge für Ankäufe. So gelangte 1948 mit der Darstellung einer Winterlandschaft das zweite Bild in die Sammlung. 1951 wurde das Bild einer Baustelle, das Ernst Morgenthaler in der Ausstellung Zürcher Künstler im Helmhaus vom 24. November bis 21. Dezember 1951 zeigte, angekauft. 1955 folgte das Bild *Mondnacht*, das ebenfalls in einer Weihnachtsausstellung, die 1955 im Kunstsalon Wolfsberg stattfand, erworben wurde. Ein Jahr später malte Ernst Morgenthaler das Bild *Flüchtlinge* (1956, Ankauf 1961, Inv. Nr. 2032). Das Grossformat war in der monografischen Ausstellung in der Kunsthalle Bern 1957 ausgestellt und im

Verhalten wurde als «unsoldatisch» bezeichnet, weil ich wagte eine eigene Meinung zu haben und meine eigene Auffassung über die primären Pflichten eines Kommandanten zu verteidigen. Ich bin sonst gewiss nicht rechthaberisch, aber hier war ich es und bestand auf dem was ich für recht hielt, bis es zum Krach kam. Man schickte mich fort – aber wenn das – wie ich leise zu hoffen wage – mein definitiver Abgang ist aus der Armee, so bin ich damit nicht unzufrieden. Es hat wenigstens einen Sinn und fügt sich somit gut in das Bild meines Lebens.» Vgl. verkürzte Wiedergabe des Briefes vom 29.12.1943 von Ernst Morgenthaler an Hermann Hesse. Zit. nach Widmer 1980, o.S.

Katalog abgebildet.⁹⁹¹ Der Kanton kaufte das Gemälde, das ein erschütterndes Geschichtskapitel in Erinnerung ruft, erst 1961, als es erneut im Kunsthaus Zürich präsentiert wurde. Anlass zu dem Motiv gab der Volksaufstand in Ungarn, der am 23. Oktober 1956 begann. Epizentrum war Budapest, wo eine kleine Kundgebung von Studenten zu einer Massendemonstration anwuchs. Die Demonstranten forderten Presse- und Meinungsfreiheit, freie Wahlen und die Unabhängigkeit von der Sowjetunion. Am 4. November marschierte die Rote Armee in Ungarn ein und schlug den Aufstand brutal nieder. Bei heftigen Kämpfen verloren Tausende von Ungarn ihr Leben oder wurden verhaftet und zum Tode verurteilt. Einige entschieden sich zur Flucht. Die Schweiz, die mit den unterdrückten Ungarn sympathisierte, nahm eine grosse Anzahl Flüchtlinge auf.⁹⁹² Der Ungarnaufstand weckte in der Schweiz alte Ängste. Der im Rahmen der geistigen Landesverteidigung ins Leben gerufene Sektor der Armee von «Heer und Haus» wurde durch einen Parlamentsbeschluss reaktiviert und der Kampf gegen den kommunistischen Terror wieder verstärkt.⁹⁹³ In seinem Bild *Flüchtlinge* hielt Ernst Morgenthaler das humanitäre Drama auf seine Weise fest: Wir sehen eine Strasse, einige Häuser, ein paar kahle Bäume. Die Stromleitung ist unterbrochen und das Kabel hängt lose vom Mast herunter. Ein totes Pferd liegt am Strassenrand. Es ist ein klirrend kalter Wintertag. Der Himmel ist grau verhangen. Ein Sturm zieht auf. Mitten auf der Strasse, in einer unfreundlichen, schneebedeckten Landschaft, macht eine Flüchtlingsfamilie Rast. Entkräftet hat sich eine Frau auf dem mitgebrachten Gepäckbündel niedergelassen. In der Ferne kommen weitere Flüchtlinge nach. Der Maler führt eine ergreifende Szene vor Augen. Das Bild ist in Tempera gemalt. Temperafarben trocknen rasch und ermöglichen ein schnelles Arbeiten. So weist das Bild die charakteristischen skizzenhaften Momente auf, wie sie in den Bildern von Morgenthaler öfter zu beobachten sind. Da in der Temperamalerei die Farben nicht wie Ölfarben nass in nass verarbeitet werden müssen, können feine Schattierungen und Übergänge erzielt werden. Diese Effekte nützt der Künstler, um die Dramatik des Bildes zu steigern. Das intensive Schwarz der Kleidung sowie die verschiedenen Weiss- und Grauabstufungen betonen die Trostlosigkeit der Gegend. Die rosa Jacke des Mädchens trägt einen melancholisch burlesken Farbtupfer ins Bild. Er ist das einzige lichte Moment in Morgenthalers Gemälde.

1962 stirbt der Künstler. Aus der Gedächtnisausstellung, die vom 20. Oktober bis zum 25. November in der Kunsthalle Basel stattfindet, kauft der Kanton zwei weitere Leinwände mit Darstellungen des Limmattals. Das Limmattal ist ein Sujet, das der Künstler immer wieder gemalt hat. Da sein Atelier in Höngg war, hatte er das Tal vor Augen. 1986 wird für den Strickhof Lindau ferner das Gemälde *Stall mit liegenden Kühen* (o.J., Ankauf 1968, Inv. Nr. 7774) angekauft.

Es ist interessant zu konstatieren, dass Ernst Morgenthaler nie einen Auftrag für ein Regierungsratsporträt erhalten hat. Hingegen kam Morgenthaler zu Beginn der 1950er Jahre reichlich zum Zuge, als die Kunstkommission Aquarelle und Gemälde für die Patientenzimmer des neuen Kantonsspitals ankaufte. Nach dem Krieg reiste Ernst Morgenthaler ins Wallis, in den Süden von Frankreich, nach Sardinien. Er besuchte die Oase Touggourt in Algerien, die berühmt ist für ihre Dattelpalmen, und er reiste nach Australien. Auf den Reisen entstanden Aquarelle und Skizzen, die später in Lithografien übersetzt wurden. Die Stimmung in den Aquarellen hellte sich gegenüber den Leinwänden auf. Das südliche Licht, das Fremde und Exotische hielten Einzug in die Nachkriegsmalerei des Künstlers.

⁹⁹¹ Morgenthaler 1957, o.S.

⁹⁹² Swissinfo 1956.

⁹⁹³ Vgl. Gerber 2007.

Ernst Morgenthaler gehört zur Generation der Künstlerinnen und Künstler, die beide Weltkriege miterlebt haben. Ihre Malerei ist daher eminent von ihrem eigenen Schicksal und Erleben geprägt. Ernst Morgenthaler selbst meinte einst, dass er nur malen könne, was er selber erlebt habe. Das Abstrakte war ihm fremd.

Die ersten abstrakten Werke

Wenn die Kunstkommission auch primär das Auge auf die figurativen Werke der Ecole de Paris hatte, so beobachtete sie doch auch die experimentelle Avantgarde aufmerksam.

Wie schon während des Ersten Weltkriegs wurde die Schweiz auch im Verlaufe der 1930er Jahre wieder Zufluchtsort vieler in- und ausländischer Künstler, Literatinnen, Theaterschaffenden und Intellektuellen. Es waren die meist progressiven Kräfte, die die Schweiz zu ihrer temporären Heimat erkoren. Mit grosser Zivilcourage leisteten sie künstlerisch Widerstand gegen die Machtergreifung der stalinistischen Herrschaft in Russland und der Nationalsozialisten in Deutschland, die die moderne Kunst als entartet erachteten. In Basel gründeten Expressionisten, Surrealisten und Konstruktivisten die Gruppe 33.⁹⁹⁴ In Luzern traten sie in der Ausstellung «These, Antithese, Synthese» an die Öffentlichkeit. 1936 organisierte das Kunsthhaus Zürich die Ausstellung «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik».⁹⁹⁵ Sie gab 1937 den Anstoss zur Gründung der Allianz, aus der später die Gruppe der Schweizer Konkreten hervorgehen sollte. Ein anderer Impuls ging von der Basler Ausstellung in der Kunsthalle «Konstruktivisten» aus, in der die wichtigsten Protagonisten dieser Stilrichtung zu sehen waren. Die Künstlerschaft war in den 30er Jahren allenfalls in die zwei Lager der Figurativen und Nonfigurativen aufgeteilt, wobei man sich in keiner Weise so erbittert bekämpfte, wie dies 40 Jahre später in Zürich der Fall sein sollte. Vorerst zählte die Gesinnung und nicht die gestalterische Zugehörigkeit.⁹⁹⁶ Gemeinsam fühlte man sich stärker.

Als das Kunsthhaus Zürich 1947 die Ausstellung «Allianz, Vereinigung moderner Schweizer Künstler» organisierte, empfahl die Kunstkommission dem Regierungsrat die ersten abstrakten Werke zum Ankauf. Die Allianz feierte damals ihr zehnjähriges Bestehen und hatte sich in dieser Zeit grossen Respekt verschafft. Der Erwerb von zwei Werken war nicht nur eine Würdigung der beiden Künstlerpersönlichkeiten, sondern auch eine Anerkennung der Vereinigung, die die Basis für den breiten Durchbruch der modernen Kunst in der Schweiz während der frühen 50er Jahre legte.⁹⁹⁷

Walter Bodmer

Der Basler Künstler Walter Bodmer (1903–1973) reiste 1928/29 mit seinen Künstlerfreunden Otto Abt und Walter Kurt Wiemken nach Paris, um den Impressionismus zu studieren. Dabei blieb es jedoch nicht. Die Künstler unternahmen Ausflüge in die französische Provinz. Bodmer reiste danach wiederholt nach Collioure im Süden Frankreichs.⁹⁹⁸ Dort wird der passionierte Jazzmusiker den provenzalischen Volkstanz Farandole gesehen und vielleicht auch selber mitgetanzt haben. Getanzt wird entweder in einem offenen Reigen oder in einer Kette von Paaren, die sich an den Händen

⁹⁹⁴ Vgl. Rotzler 1977, S. 142.

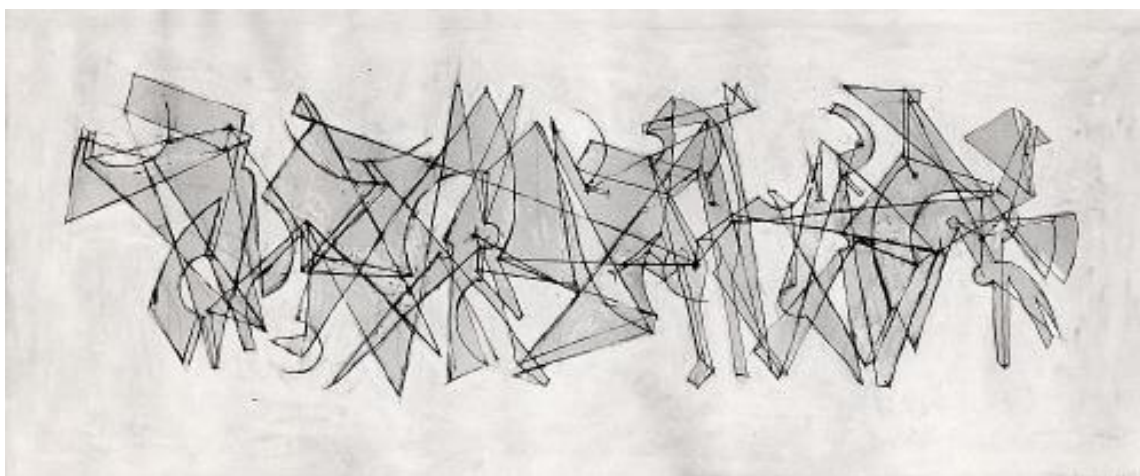
⁹⁹⁵ Vgl. Müller 2010, S. 313–340, hier S. 321/322: Diese Zürcher Ausstellung im Kunsthhaus war eine Gegendarstellung zur «XIX. Nationalen» in Bern, wo die avantgardistischen Strömungen konsequent ferngehalten wurden und wo stattdessen die Bilder gezeigt wurden, die in Bezug auf die bildende Kunst die Vorbilder für die Formulierung der «Magna Charta» der geistigen Landesverteidigung lieferten. Die Avantgarde wurde auch an der Landesausstellung 1939 in Zürich weitgehend marginalisiert.

⁹⁹⁶ Vgl. Rotzler 1977, S. 143.

⁹⁹⁷ Vgl. Stutzer 2006, S. 59–71, hier S. 69.

⁹⁹⁸ Vgl. Fleury 1998/2011.

halten oder durch Tücher miteinander verbunden sind. Ein Vortänzer gibt die verschiedenen Figuren vor, die die Paare nachahmen.⁹⁹⁹ Für sein Blatt, das den Titel *Farandole* (o.J., Ankauf 1947, Inv. Nr. 867) trägt, hat sich Bodmer von den Umschlingungen und spiralförmigen Windungen des Tanzes inspirieren lassen. Er hat die Bewegungen in eine zusammenhängende Linien- und Flächenstruktur übersetzt und so ein ungegenständliches Bildmotiv geschaffen. Bodmer war nicht nur Mitbegründer der Gruppe 33, an deren Ausstellungen er teilnahm, sondern auch Mitglied der Allianz. An den Ausstellungen der Allianz nahm er regelmässig teil, so auch an den beiden im Zürcher Kunsthaus stattfindenden Präsentationen von 1942 und 1947. Bodmer war somit in Zürich bestens eingeführt, weshalb die Kommission 1947 ein Werk des Künstlers, das sie als für die neue Stilrichtung exemplarisch erachtete, für die Sammlung vorschlug.¹⁰⁰⁰



Walter Bodmer: *Farandole*, o.J., Tusche und Aquarell auf Papier, 33 x 75 cm, Inv. Nr. 867.

Leo Leuppi

Aufgrund der Vorgaben, primär Werke von Zürcher Kunstschaaffenden zu erwerben, sah es die Kunstkommission als angezeigt, parallel zum Werk eines Basler Künstlers auch das Werk eines Zürchers zum Ankauf vorzuschlagen. Sie entschied sich für das Gemälde *Schwarz-Weiss* (1947, Ankauf 1947, Inv. Nr. 868) von Leo Leuppi (1893–1972).¹⁰⁰¹ Leuppis Gemälde weist konstruktiven Charakter auf. Einem poetischen Empfinden für Rhythmik und Balance folgend, fügt er strenge Linien mit organischen Formen zu einer luftig leichten Komposition. Leuppi war nicht nur Initiator der Allianz, er war bis 1954 auch deren Präsident. Leuppi zählt zu den Bahnbrechern der modernen Schweizer Kunst. Er verstand es, die divergierenden Avantgardekräfte wie den Tachismus, Surrealismus und die konstruktive und konkrete Kunst während des Zweiten Weltkriegs zusammenzuhalten und für sie Ausstellungen zu organisieren.

Mit dem Ankauf der zwei Werke von Bodmer und Leuppi, die sich bis heute als prototypische Werke der Künstler halten, manifestiert die Kommission durchaus Offenheit gegenüber den neuen künstlerischen Entwicklungen. Sie sollte während der 1950er Jahre von Leo Leuppi ein weiteres

⁹⁹⁹ Vgl. *Farandole* o.J.,

¹⁰⁰⁰ Vgl. RRB 3819 vom 20. November 1947.

¹⁰⁰¹ Vgl. RRB 3819 vom 20. November 1947.

Gemälde (*Wandlungen*, 1953, Ankauf 1956, Inv. Nr. 8054) sowie verschiedene Arbeiten auf Papier erwerben.

Es ist interessant zu beobachten, dass die Ankaukskommission der Stadt Zürich für ihre Sammlung nur wenig früher mit *Variation I* von Leo Leuppi 1941 ihr erstes ungegenständliches Werk erworben hatte. Als die Allianz 1942 eine Ausstellung im Kunsthhaus organisierte, erwarb die Kommission ein abstraktes Werk von Hans Fischli (1909–1989) sowie eine *Composition* von Le Corbusier (1887–1965).¹⁰⁰²

Werke grosser Bildhauerpersönlichkeiten

Die 1945 eingesetzte erste Kunstkommission schlug dem Regierungsrat auch Skulpturen und Plastiken zum Ankauf vor. Wie bei den Gemälden fokussierte die Kommission auf die von der französischen Tradition beeinflussten Zürcher Bildhauer. Zu diesen zählten die bereits erwähnten Hermann Haller, Hermann Hubacher, Otto Charles Bänninger und Karl Geiser, die in der Folge wiederum massgeblich zur Erneuerung der figurativen Plastik in der Limmatstadt beigetragen hatten. 1947 organisierte die Zürcher Kunstgesellschaft eine Ausstellung mit Bronze- und Bleigüssen, um dem interessierten Publikum die französischen Protagonisten der Plastik zu präsentieren. Zu sehen waren Werke von Auguste Rodin (1840–1917), Emile-Antoine Bourdelle (1861–1929) und Aristide Maillol (1861–1944). In dieser Ausstellung war auch die bronzene Aktstudie des Jean d’Aire, einer der sechs Figuren des Denkmals der Bürger zu Calais von Rodin, zu sehen. Diese überlebensgrosse Einzelfigur mit dem Titel *Jean d’Aire nu aux poings crispés* (Aktstudie zu den Bürgern von Calais, 1886–1887, Ankauf 1948, Inv. Nr. 941) erwarb die Regierung auf Empfehlung der Kunstkommission für die Kunstsammlung.¹⁰⁰³

Auguste Rodin

Rodin, der zu den renommiertesten und innovativsten Bildhauern der französischen Nation zählte, erhielt viele Bestellungen für Denkmäler. Frankreich propagierte das Denkmal, um den nationalen Charakter der Dritten Republik mit neuen Statuen und Ehrenmalen zum Ausdruck zu bringen. Dem Künstler waren Aufträge wegen des damit verbundenen Ansehens und Einkommens willkommen. Das Denkmal zur Erinnerung der Heldentaten der Bourgeois de Calais zählte zusammen mit der staatlichen Bestellung des *Höllentors* (1880) zu den bedeutendsten Aufträgen des Künstlers.

Anlass für den Auftrag war die Ehrung einer Gruppe mutiger Bürger von Calais, die während des Hundertjährigen Krieges¹⁰⁰⁴ 1347 die jahrelange englische Belagerung der Stadt beendeten und so ihre Mitbürger vor dem sicheren Hungertod bewahrten. Die Stadt Calais hatte sich seit der Rückkehr der Bourbonendynastie nach der napoleonischen Herrschaft¹⁰⁰⁵ mit dem Gedanken getragen, eine Statue zum Gedenken dieser Bürger zu errichten. Als sich der Bürgermeister Omer Dewavrin 1884 mit der Herausforderung konfrontiert sah, die alten Verteidigungsanlagen zu schleifen, um die neue Industriesiedlung mit dem mittelalterlichen Kern zu verbinden, war der Zeitpunkt gekommen, diesen unerschrockenen Citoyens ein Denkmal zu errichten. Man empfahl Rodin für diese Aufgabe und hoffte auf die Fertigstellung der Skulptur bis 1886. Doch die Realisierung verzögerte sich um ein Jahrzehnt, da einerseits die Wirtschaftskrise mit voller Wucht zugeschlagen hatte und die Kohle- und

¹⁰⁰² Vgl. Kesser 2016.

¹⁰⁰³ RRB 553 vom 26. Februar 1948.

¹⁰⁰⁴ Der Hundertjährige Krieg dauerte von 1337 bis 1453.

¹⁰⁰⁵ Gemeint ist Napoleon III.

Textilindustrie zusammengebrochen waren und andererseits die Bevölkerung das unkonventionelle Denkmal erst nach einer Kampagne akzeptierte, während der in verschiedenen Galerien Gipsmodelle der einzelnen Figuren präsentiert wurden.¹⁰⁰⁶

Um die Heldentat der Bürger möglichst authentisch und in höchster Dramatik darstellen zu können, modellierte Rodin verschiedene Modelle in unterschiedlichen Grössen. Er formte die einzelnen Protagonisten zuerst nackt, bevor er den überlebensgrossen Gestalten eine hemdartige Bekleidung überstreifte. Als eine Anzahl Figuren im Mai 1887 in der Galerie Georges Petit ausgestellt wurden, schrieb der englische Journalist Cosmo Monkhouse voller Begeisterung: «Es ist offenkundig, wie wenig dieser Künstler (der sechs Figuren für den Preis von zweien herstellt) mit seiner Arbeit geizt, denn jeder Koloss wird erst einmal vollständig nackt vollendet, bevor er ihn drapiert. In diesem Zustand sind sie so schön, dass es eigentlich «eine Schande» ist, sie in Stoff zu hüllen.»¹⁰⁰⁷ Das Denkmal der *Bürger von Calais* wurde in der Folge in mehreren Exemplaren gegossen. Ein Guss steht in Calais auf dem Place Richelieu, ein weiterer in London. 1940 konnte das Kunstmuseum Basel ein Exemplar erwerben. Eine weitere Version des Denkmals, das als Triumph des Realismus gefeiert wird, steht im Garten des Musée Rodin in Paris.



August Rodin: *Jean d'Aire, Aktstudie zu den Bürgern von Calais*, 1886–1887, Bronze, 205 x 68 x 67 cm, Inv. Nr. 941.

Einer der sechs Männer, der sich freiwillig als Geisel zur Verfügung stellte und sich zusammen mit den anderen nur mit einem Hemd bekleidet und mit einem Strick um den Hals auf den Weg machte, dem englischen König Edward III. den Schlüssel der Stadt zu übergeben, war Jean d'Aire. Rodin stellt ihn mit entschlossenem Gesichtsausdruck und fest aufeinandergepressten Lippen dar, so als ob Jean d'Aire den Gang stoisch und unerschütterlich auf sich nehme. In der Endfassung trägt Jean d'Aire den monumentalen Schlüssel, dessen Gewicht den muskulösen Körper nach unten zieht, in beiden

¹⁰⁰⁶ Vgl. Lampert 2007, S. 95–117.

¹⁰⁰⁷ Vgl. Cosmo Monkhouse, zit. nach Lampert 2007, S. 95–117, hier S. 98.

Händen, was ihn dadurch zur Hauptfigur der Gruppe macht. Die nackte Figur hält noch keinen Schlüssel. Doch die zu Fäusten verkrampften Hände und der nach vorne gebeugte Leib suggerieren bereits eindrücklich die Bürde, die ihm – und seinen Gefährten – auferlegt war.

Rodin wurde von den Schweizer Bildhauern als Vorbild und als Meister des Realismus verehrt. Die Lebensnähe und Authentizität, die er seinen Figuren zu verleihen vermochte, inspirierte zahlreiche Bildhauer in der Schweiz und motivierte sie, neue skulpturale Darstellungen zu entwickeln. Weil es sich um ein herausragendes Werk handelt, empfahl die seit Kurzem amtierende Kunstkommission dem Regierungsrat dringend, die Skulptur anzukaufen. Der Regierungsrat sollte die Gelegenheit packen, das exklusive Werk – von der Fassung der nackten Figur des Jean d’Aire gab es nämlich nur das eine Exemplar – für die Sammlung zu erwerben. Nachdem man sich einig war, dass auch der Preis von Fr. 32’000.– angemessen war, und man sich zudem absichern konnte, dass keine weiteren Exemplare gegossen würden, war der Kauf beschlossene Sache.¹⁰⁰⁸ Der Regierungsrat hielt in seinem Beschluss voller Stolz fest: «Die Erwerbung dieses nach dem Urteil von Kennern genialen Werkes durch den Kanton würde den Zürcher Kunstbestand um einen wertvollen Kunstschatz bereichern, der auch über die Grenzen der Schweiz hinaus Beachtung finden wird.»¹⁰⁰⁹ Es war vorgesehen, die Skulptur auf dem Vorplatz des Rechbergs aufzustellen und sie der breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.¹⁰¹⁰ Dort blieb sie jedoch nur kurze Zeit. 1958 wurde die Bronze durch die Doppelfigur *Begrüssung* (1938/39, Ankauf 1938, Inv. Nr. 961) von Otto Kappeler ausgetauscht. Rodins Figur fand als Depositum des Kantons Zürich Eingang in die Sammlung des Kunsthauses.

Germaine Richier

Germaine Richier (1902–1959) hatte zwar die Schweiz bereits wieder Richtung Frankreich verlassen, als das Kunstmuseum Winterthur der Künstlerin eine Ausstellung widmete. Mit dem Ankauf der Skulptur *Pomona* (1945, Inv. Nr. 1076) ehrte der Regierungsrat im Jahr 1950 eine Künstlerin, die während mehrerer Jahre eine einflussreiche Vertreterin der figurativen Plastik in Zürich war.¹⁰¹¹



Germaine Richier: *Pomona*, 1945, Bronze, Höhe 79 cm, Inv. Nr. 1076,
© 2018, ProLitteris, Zürich.

¹⁰⁰⁸ Vgl. RRB 553 vom 26. Februar 1948.

¹⁰⁰⁹ RRB 553, 26. Februar 1948.

¹⁰¹⁰ Vgl. Meierhans 1958.

¹⁰¹¹ Vgl. Frehner/Spanke 2013.

Nach dem Besuch der Académie des Beaux-Arts in Montpellier von 1922 bis 1925 wurde Germaine Richier in Paris von 1925 bis 1929¹⁰¹² Privatschülerin von Emile-Antoine Bourdelle, dem ehemaligen Assistenten Rodins. Bourdelles Schaffen war geprägt von einem soliden handwerklichen Können sowie von einem starken Körpergefühl. Als Lehrer an der Académie de la Grande Chaumière lag ihm daran, diese Werte einer nächsten Bildhauergeneration zu vermitteln. Bourdelle verlangte deshalb von seinen Schülern intensives Naturstudium und sorgfältige Formanalyse. Germaine Richier hatte diese Werte verinnerlicht. Während ihrer gesamten Schaffenszeit stützte sie sich auf die Analyse der Form am lebenden Modell und an realen Gegenständen. Vermittels der Methode der Triangulation, wie sie sie bei Bourdelle gelernt hatte, eruierte sie Proportionen, Umrisse und Raumbezüge. Ohne diese Arbeitsprinzipien aufzugeben, ging sie bald weiter in der Formfindung als manche ihrer Berufskollegen. Sie ging auch weiter als ihr Mann, der Zürcher Bildhauer Otto Charles Bänninger, den sie im Atelier von Bourdelle kennengelernt und danach geheiratet hatte.¹⁰¹³

1929 eröffnete Germaine Richier ein eigenes Atelier in Paris. In dieser Zeit entstanden hauptsächlich Porträtbüsten und eher konventionelle Skulpturen. Es war die realistische Phase der Künstlerin. Als 1939 der Zweite Weltkrieg ausbrach, reiste Germaine Richier, durch die Heirat Schweizerin geworden, mit ihrem Gatten nach Zürich. Sie installierte am Hirschengraben ihr eigenes Atelier.¹⁰¹⁴ Sie erlangte technische Sicherheit, und es bildeten sich neue Ansätze heraus. Ihre Formfindungen wurden zunehmend experimenteller und radikaler. Der Kunsthistoriker Manuel Gasser beschrieb diese Veränderung in einem Artikel in der Zeitschrift «Werk» im März 1946, wo er meinte, Germaine Richier habe auf jede dekorative Wirkung und auf alle praktische Verwendbarkeit ihrer Skulpturen verzichtet.¹⁰¹⁵ Gasser vergleicht Richiers Art zu arbeiten und zu denken mit derjenigen von Cézanne: Beide beschäftigen sich mit einer an Besessenheit grenzenden Bemühung, «dem Geheimnis der Form auf den Grund zu kommen».¹⁰¹⁶ Gasser führt aus, wie sich Richier in ihrem Atelier bemühte, «Gesetz und Regel sich anzueignen und zu beherrschen, mit der Absicht, eben diese Gesetze und Regeln mit gutem Gewissen vernachlässigen und missachten zu dürfen».¹⁰¹⁷ Und weiter: «Wer Germaine Richier am Werk sieht, wundert sich über die fast pedantische Gründlichkeit ihrer Arbeitsweise. Da wird jede Stelle deines Körpers oder Gesichts mit Hilfe des Zirkels genau fixiert, und wer dieser ersten Phase beiwohnt, schüttelt den Kopf im Glauben, dieses ängstliche sich Anklammern an das Modell könne zu nichts Anderem führen, als zu einem krassen und im Grunde ganz unkünstlerischen Naturalismus. Wie erstaunt aber wird dieser selbe Beobachter sein, wenn er nach drei oder nach sieben Monaten das Atelier von Neuem betritt, die Bildhauerin immer noch messend und zirkelnd vor derselben Arbeit findet, aber feststellen muss, dass sich die Plastik von der naturalistischen Wirklichkeit inzwischen denkbar weit entfernt und einer künstlerischen Wirklichkeit genähert hat, die mit einer blossen Kopie des Modells auch nicht im Entferntesten verglichen werden kann. Während der Besucher in seiner Einfalt nämlich glaubte, die Bildhauerin suche die genaue Form einer Schulter oder eines Schenkels zu imitieren, war sie etwas ganz Anderem auf der Spur. Dem Gleiten des Lichts von der Brust zur Hüfte zum Beispiel, das in dem von Muskel und Haut so sehr verschiedenen Ton nicht anders wiederzugeben war, als durch eine kühne Veränderung der Körperform. Oder dem

¹⁰¹² Die Jahresangaben zu Germaine Richier variieren in der Literatur. Richier hat selber zu dieser Verwirrung beigetragen. So gab sie oft an, sie sei 1904 geboren. In der Tat erblickte sie 1902 in Grans (F) das Licht der Welt. Entsprechend variieren oft auch die anderen Angaben zu ihrer Biografie.

¹⁰¹³ Durch ihre Heirat mit Otto Charles Bänninger wurde Germaine Richier Schweizerin.

¹⁰¹⁴ Vgl. Hubacher 1959.

¹⁰¹⁵ Vgl. Gasser 1946, S. 69–77, hier S. 70.

¹⁰¹⁶ Gasser 1946, S. 69–77, hier S. 70.

¹⁰¹⁷ Gasser 1946, S. 69–77, hier S. 70.

Eindruck der Massigkeit eines Schenkels, der nervigen Magerkeit eines Armes, welche ebenfalls wieder ein weitgehendes Abweichen von der ‹Wirklichkeit› bedingt. Und wo es sich um Bildnisse handelt, wird wiederum offenbar, dass mit Zirkel und Messen nicht mehr erreicht wird als eine solide Basis, auf welche dann mit höchster Anspannung der schöpferischen Kraft das aufgebaut wird, was sich jeder Messung entzieht: die Spannung, welche ein Gesicht beherrscht zum Beispiel – von den seelischen und geistigen Ausdrucksmöglichkeiten ganz zu schweigen.»¹⁰¹⁸ Aus Manuel Gassers Beschreibung geht hervor, wie unerbittlich Richier in Zürich ihre Recherche verfolgte. In diese Zeit fallen wichtige Schritte ihres künstlerischen Schaffens. Insbesondere entwickelte sie die Darstellung eines von der Existenz gezeichneten Menschenbilds.

In ihre Zürcher Zeit fällt auch die Modellierung der 79 cm hohen *Pomona*. *Pomona* ist die Darstellung einer nackten, weiblichen Gestalt mit breit ausladenden Hüften. Die Haare sind aus dem Gesicht gekämmt und zu einem Knoten hochgesteckt. Mit der linken Hand führt sie eine Frucht zum Mund. Mit einem Auge blickt sie entzückt in die Welt. Die dunkel bronzierte Oberfläche ist nicht wie bei einer klassischen Skulptur gespannt und glattgestrichen. Die Haut ist unregelmässig und schrundig modelliert. Diese Oberflächenbehandlung bewirkt Lebensnähe. Sie erweckt den Eindruck, als ob die Haut atme.

Germaine Richier hatte die Figur – Pomona ist der Name für eine altrömische Göttin der Gärten und Früchte – um 1944/45 geformt. Es ist anzunehmen, dass sie die Figur im Anschluss an eine Ausstellung in der Kunsthalle Basel geschaffen hatte, wo sie 1944 zusammen mit Marino Marini (1901–1980), Fritz Wotruba (1907–1975) und Arnold d’Altri (1904–1980) ausgestellt hatte. Richier war zutiefst beeindruckt von den Werken Marinis, der seinerseits bereits 1943/44 zwei bronzene Pomonas gestaltet hatte. In seinem Nachruf auf die Künstlerin erinnerte sich Hermann Hubacher daran, wie Richier im Vergleich zu Marinis Skulpturen enttäuscht war von ihrer eigenen Arbeit, die sie zu wenig ausgeprägt und modern fand. Auf der gemeinsamen Heimfahrt nach der Vernissage soll sie sich entschieden dazu geäußert haben: «Dès aujourd’hui je m’en vais faire tout autre chose. Il me faut tourner la page.»¹⁰¹⁹ In seinem Text vertrat Hubacher die Ansicht, dass die Figur *Pomona* eine Absage an ihr bisheriges Werk bedeutete, eine Zäsur, die sich im Werk Richiers in Paris, wohin sie nach dem Kriegsende zurückkehrte, vertiefte.¹⁰²⁰ Dort erprobte Richier in der Folge eine Reihe neuer Techniken und Ausdrucksweisen. So arbeitete sie beispielsweise mit Wachsplatten und Drähten, experimentierte mit Bleigüssen oder integrierte Metallteile, Glas-, Hanf-, Rinden- und Holzstücke ins Werk. Sie spielte mit der Wechselwirkung von Farbe und Skulptur, testete den Werkstoff Keramik und gestaltete eigene grafische Mappen. Doch ihre Neuorientierung und die Entwicklung einer persönlichen Formsprache hatten bereits in Zürich begonnen. Dies belegen Werke wie *Le Crapaud* (1940), *La Sauterelle petite* (1944) oder *La Femme assise* (1944), um nur einige Beispiele zu nennen.

Pomona ist im Verhältnis zu den genannten Werken noch keine «radikale» Figur. Trotzdem manifestiert sich in ihr die neue Ausrichtung der Künstlerin. Obwohl es sich, wie der Titel verrät, um die Darstellung einer Göttin handelt, steht in Richiers *Pomona* nicht mehr das Ideal der griechischen Plastik im Zentrum. Richier hatte das Konzept von Statik und Zeitlosigkeit bereits hinter sich gelassen.

¹⁰¹⁸ Gasser 1946, S. 69–77, hier S. 70/71.

¹⁰¹⁹ Germaine Richier, zit. nach Hubacher 1959.

¹⁰²⁰ Vgl. Hubacher 1959.

Die Frisur mit dem Haarknoten sowie die Geste belegen, dass die Darstellung auf einem Menschenbild basiert, das in seiner Zeit verankert ist.

Für eine staatliche Sammlung, die Kunstwerke zu Repräsentationszwecken ankauft und deren verantwortliche Einkäufer den Fokus auf klassische Werte legten, war der Erwerb der Skulptur doch ziemlich mutig.

Germaine Richier hatte grossen Einfluss auf die Zürcher Plastik. So erstaunt es wenig, dass nicht nur die Kunstkommission Werke ihrer Schülerinnen und Schüler zum Ankauf diskutierte und tätigte, sondern auch Institutionen wie die Universität oder das Obergericht Bronzebildnisse als Erinnerungsmale zum Ankauf vorschlugen. Menschliche Darstellungen und Porträts wurden so zahlreich erworben.

Germaine Richier und ihr Einfluss auf die Zürcher Plastik¹⁰²¹

Schon in ihrem Werkraum in Paris hatte Germaine Richier Schülerinnen und Schüler aus der Schweiz, die ihr bei Kriegsausbruch in die Limmatstadt folgten, wo sie ihr Atelier ebenfalls für den Unterricht öffnete. Als sie nach Kriegsende wieder nach Paris zurückkehrte, unterrichtete sie bald auch dort wieder zahlreiche Anhängerinnen und Anhänger. Unter ihren Schülern waren grosszügige Mäzene und begeisterte Sammlerinnen wie das Ehepaar Nelly und Werner Bär. Sie unterstützten die Künstlerin freigiebig und erwarben Werke für ihre privaten Sammlungen.

Richier hatte stets vier bis fünf Schüler. Ihre pädagogische Tätigkeit übte sie ohne wesentliche Unterbrechungen bis zum Lebensende aus. Der Verkauf von Porträtbüsten, die meist als Auftragsarbeiten entstanden, sowie das Unterrichten sicherten ihr auf lange Sicht die Finanzierung ihres Lebensunterhaltes. Als Pädagogin war sie eine hervorragende, aber auch gestrenge Lehrmeisterin. In ihrem Urteil war sie nicht nur ihrer eigenen Arbeit gegenüber anspruchsvoll, sondern auch derjenigen ihrer Eleven, denen sie das Modellieren von Porträtbüsten und figurativen Plastiken in einer Weise beibrachte, wie sie es selbst von Bourdelle gelernt hatte. So lehrte auch sie, dass jedes Werk auf einer architektonisch-konstruktiven Formanalyse mittels eines Modells und der Methode der Triangulation¹⁰²² aufzubauen sei.¹⁰²³

Mit ihrer Unterrichtstätigkeit hatte Richier einen wesentlichen Einfluss auf eine ganze Bildhauergeneration.¹⁰²⁴ Man schätzte sie gerade dafür, dass sie sich von den abstrakten Formexperimenten der Moderne – wie zum Beispiel dem Surrealismus (der surrealistischen Plastik von Alberto Giacometti), dem Kubismus (den stark abstrahierenden bildhauerischen Werken Picassos der 20er und 30er Jahre), der organischen Abstraktion von Hans Arp oder der konstruktiv-konkreten Formensprache der Geometrie von Max Bill – nicht von ihren eigenen Zielen ablenken liess. Sie blieb

¹⁰²¹ Im Laufe ihrer langen Lehrtätigkeit besuchten u.a. die folgenden Künstlerinnen und Künstler den Unterricht bei Germaine Richier: Lorenz Balmer, Helen Balmer Gerber, Nelly Bär, Werner Bär, Hans Christen, Condé, Rosemarie Grieder, Givaudan, Margrit Gsell-Heer, Eva Hächler, Peter Hächler, Hildi Hess, Hugo Imfeld, Vreni Imfeld, Dora Lehmbruck Sutter, Robert Müller, Karl Peter Moillet, René Monney, Marcel Perincioli, Antoine Poncé, Hanni Salathé, Katharina Sallenbach, Ellen Weyl-Bär, Liuba Wolf, Alfred Wymann. Ferner die Französin Marie-Claude und Françoise Guiter.

¹⁰²² Mit Hilfe von Senkblei, Zirkel und Wäscheblau wurde jede Stelle des Körpers oder eines Gesichtes fixiert und vermessen. Die Linien wurden mit Wäscheblau direkt auf das Aktmodell gezeichnet. Es existieren verschiedene Fotografien, die dieses Vorgehen dokumentieren (vgl. dazu die Abbildungen in Frehner/Spanke 2013, S. 12 und S. 73).

¹⁰²³ Vgl. Wiegartz 2007, S. 15–22, hier S. 15.

¹⁰²⁴ Vgl. Hubacher 1959.

bei der Figur und forschte kontinuierlich und hartnäckig nach zeitgemässen Darstellungsweisen des sich durch die Kriegsereignisse verändernden Menschenbilds. Das Thema war auch für andere Künstler höchst aktuell. Der während des Kriegs in Genf lebende Alberto Giacometti wendete sich vom Surrealismus ab und entwickelte seine auf Wahrnehmung beruhenden filigranen Skulpturen. Marino Marini und der Österreicher Fritz Wotruba beschäftigten sich ebenfalls mit der Frage der menschlichen Existenz und ihrer Darstellung. Da diese drei Künstler nie in Zürich lebten, erwarb der Kanton keine Werke von ihnen.

Germaine Richier forderte Authentizität und Ganzheitlichkeit im Schaffen ihrer Schüler. Sie schärfte das Bewusstsein für die Rundansicht und das Räumliche der Skulptur. Sie forderte ihre Schüler auf, den Geist und die Emotionen anzustrengen, und kritisierte energisch alles mechanische «fabriquer». Helen und Lorenz Balmer erinnerten sich, dass Richier sie den Umgang mit den Architektenwerkzeugen Lot und Zirkel lehrte und von ihnen verlangte, dass eine Figur genau im «aplomb» zu stehen habe. Das genaue Erfassen eines Modells von innen heraus und die Festlegung des Gerüsts als wichtige statische Grundlage waren ihr wichtig. Ferner solle die Figur «ne pas trop réalisée» sein, sondern die Abdrücke der Instrumente und die Spuren des Prozesses sollten stehen gelassen werden. Dies würde der Skulptur Frische und Lebendigkeit verleihen. «Réaliser» sei ein beliebter Ausdruck der Künstlerin gewesen und hätte sich auf das «modeler» bezogen. Im Gegensatz zu einer glatten und gespannten Oberfläche habe Richier die Übertragung einer bestimmten stofflichen Substanz und dessen Textur auf das Material Ton gelehrt, um die strukturellen Möglichkeiten der Bronze zur Geltung zu bringen. Richiers Unterricht sei primär eine Sehschule gewesen.¹⁰²⁵ «Luege und läse» solle man, meinte die Basler Bildhauerin Helen Balmer Gerber.¹⁰²⁶ Richiers Unterricht war nie akademisch oder dogmatisch. Im Grossen und Ganzen liess sie ihre Schüler gewähren. Sie liess ihnen ihre Freiheit, so dass sich jeder auf seine Art entfalten konnte. Die unterschiedlichen Entwicklungen, die die Schüler danach einschlugen, bestätigen Richiers offene Haltung als Pädagogin. Auch nach dem Unterricht pflegten die Schüler Kontakt und einen guten Zusammenhalt untereinander. Zeit ihres Lebens war Richier für sie eine Referenz, deren Namen sie in ihren Biografien vermerkten. Einige Schülerinnen und Schüler wie Hildi Hess (1911–1998), Margrit Gsell-Heer (1887–1967), Ellen Weyl (1902–1998) oder Hugo Imfeld (1916–1993), von denen sich verschiedenste Plastiken in der Kunstsammlung befinden, blieben im Allgemeinen der Gestaltungsweise Germaine Richiers verpflichtet. Andere wendeten sich von der Gestaltungsweise ihrer Lehrmeisterin ab und verfolgten eigene Pläne. So arbeitete der in Zürich geborene Robert Müller (1920–2003) dem neu aufkommenden Werkstoff Eisen zu. Nachdem Müller Anfang der 1950er Jahre mit getriebenen Eisenblechen noch erotische Frauenfiguren schweisste, wendetet er sich danach der abstrakten Plastik zu und wurde neben Jean Tinguely und Bernhard Luginbühl zu einem der bedeutendsten Eisenplastiker der Schweiz. Von Robert Müller hatte die Kunstkommission 1944 ein Bronzeporträt *Mädchenkopf* (o.J., Inv. Nr. 708) und 1946 einen in Basalt realisierten *Männerkopf* (o.J., Inv. Nr. 820) aus den alljährlich im Helmhaus stattfindenden Ausstellungen «Junge Zürcher Künstler» erworben. Diese stammen noch aus der Zeit, bevor der Künstler mit neuen Materialien zu experimentieren begann.¹⁰²⁷

¹⁰²⁵ Helen und Lorenz Balmer im Gespräch mit der Autorin am 2. Februar 2001 im in Basel.

¹⁰²⁶ Helen Balmer im Gespräch mit der Autorin am 2. Februar 2001 im in Basel.

¹⁰²⁷ RRB 3886 vom 5. Dezember 1946.



Katharina Sallenbach: *Nora*, o.J., Bronze, Höhe 35 cm, Inv. Nr. 889.

Auch Katharina Sallenbach (1920–2013) emanzipierte sich von der figurativen Gestaltungsweise Germaine Richiers und beschäftigte sich, inspiriert von der konstruktiven und konkreten Richtung, mit der abstrakten Plastik. Von ihr besitzt die Sammlung mehrere Plastiken aus verschiedenen Werkphasen und dokumentiert so unterschiedliche Aspekte in der Werkentwicklung der Künstlerin.¹⁰²⁸

Die Schülerinnen und Schüler Germaine Richiers zählten lange zu den arrivierten und erfolgreichen Plastikerinnen und Plastiker der Schweiz. Obwohl sie schweizweit zahlreiche Wettbewerbe gewannen und die Liste der Preisvergaben und Auszeichnungen in den 1950er Jahren anführten, besitzt der Kanton Zürich von diesen Bildhauern und Bildhauerinnen nur Kleinplastiken. Eine Ausnahme bildet das Figurenpaar *Judith und Anna* (1952, Ankauf um 1952, Inv. Nr. 12723) von Hugo Imfeld. Die zwei Frauen, in alltäglicher Kleidung im Gespräch einander gegenüberstehend, haben den menschlichen Massstab. Die Bronze steht vor dem Eingang der Kantonsschule Hottingen. Als sie aufgestellt wurden, lösten die Figuren grosse Debatten aus und waren heftig umstritten.

Mit anderen Worten: Bis weit in die 1970er Jahre kaufte der Kanton eine grosse Anzahl Kleinplastiken, Porträtbüsten und Bildhauerzeichnungen der Schülerinnen und Schüler Richiers, was nicht nur ihre Bedeutung in der Kunstszene widerspiegelt, sondern auch die Faszination des Publikums für die figurative Plastik. Was begeisterte Künstler und Publikum an der figurativen Plastik und an der französischen Tradition des Modellierens, nachdem sich die Avantgarde andererseits längst von der figurativen Plastik distanziert hatte? Vielleicht der Umstand, dass das Publikum in den Darstellungen den Menschen aus dem Hier und Jetzt ihrer Zeit begegnet? Tatsächlich suchten die Künstlerinnen und Künstler die Nähe zum Leben. Sie zogen gesellschaftliche Verhaltensweisen und Konventionen in ihre Darstellungen mit ein. In einem Text über Hildi Hess schrieb Dorothea Christ, dass die Künstlerin ihr Ziel darin gesehen habe, «die Individualität des Geschöpfes in Haltung, Gebärdensprache und Körperbau so zum Ausdruck zu bringen, dass das Werk zum Dokument für eine Existenz wird».¹⁰²⁹

¹⁰²⁸ Vgl. *Mädchenkopf Nora* (o.J., Ankauf 1947, Inv. Nr. 889); *Tönender Schrein* (o.J., Ankauf 1990, Inv. Nr. 8167); *Kauernde* (o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1304a); *Tesoro* (1991/92, Schenkung 2014, Inv. Nr. 17516); *Teil von Gespräch* (1994/95, Schenkung 2014, Inv. Nr. 17518); *Gefangener Mond* (2000, Schenkung 2014, Inv. Nr. 17517).

¹⁰²⁹ Christ 1981, S. 5–18, hier S. 8.

Aber auch Sehnsuchtsmomente, wie zum Beispiel die Sehnsucht nach Freiheit und der Traum von Ungebundenheit waren verbunden mit den Darstellungen. Hildi Hess war nicht die einzige Bildhauerin, die fasziniert war von Sportlern und Sportlerinnen, von den Menschen im Zirkus, von Clowns, Artisten oder von Balletttänzerinnen. Mit ihren Aktionen, ihren graziösen Bewegungen, ihren aussagekräftigen Gesten und Mimik liess sich die Individualität eines Menschen direkt übermitteln. Ihre schlanken, drahtigen Körper waren besonders ausdrucksstark, um als Träger lebendiger Wirklichkeit zu dienen und um Aspekte menschlicher Existenz erlebbar zu machen. Hildi Hess war besonders oft mit dem Zeichenstift im Zirkus anzutreffen. Ihre dreidimensionalen Werke entwickelte sie mittels Skizzen und Zeichnungen. Die Zeichnungen, die der Kanton von Hildi Hess ankauft,¹⁰³⁰ sind Studien eines Mädchens namens Michèle, das damals im Keller des Hauses, in dem Hildi Hess wohnte, besessen Einrad fahren übte und ihrem Bruder nacheiferte, der als Artist bei einem Zirkus arbeitete.¹⁰³¹ Nicht nur Hildi Hess verwendete geeignete Attribute, um bestimmte Posen zu verdeutlichen. Auch Ellen Weyl oder Hugo Imfeld stellten Harlequins und Sportler dar und bedienten sich alltäglicher Gegenstände wie Hüte, Stühle, Leitern zur Verdeutlichung ihrer Absicht. Für Sportler interessierte sich auch Marcel Perincioli (1911–2005), ein anderer Schüler von Germaine Richier. Von ihm stammt die Plastik *3 Läufer* (1965, Schenkung o.J., Inv. Nr. 12583), die als Geschenk der Eidgenössischen Technischen Sportschule, Magglingen, an das Sportzentrum Kerenzerberg «Top of Sports» in die Sammlung kam.

Bronzeporträts von Künstlerinnen und Künstlern

Ein weiteres Verdienst dieser Bildhauerinnen und Bildhauer ist, die Tradition der Porträtbüsten mit grosser Ernsthaftigkeit und Kompromisslosigkeit weitergeführt zu haben. Indem sie die Methode des Punktierens und exakten Messens aufrechterhielten und den Gesichtsausdruck erst auf der Basis eines «realistischen Kerns» ausarbeiteten, gelangen ihnen äusserst expressive, aussagekräftige und lebendige Bildnisse. Sie führen uns ihre Zeitgenossen vor Augen, die nicht auf eine geschönte Weise dargestellt sind, sondern sie suchten ihr wahres Wesen zum Ausdruck zu bringen. Einerseits handelte es sich bei den Porträts um Auftragsarbeiten. Porträtaufträge waren eine wichtige Einnahmequelle für die Künstlerinnen und Künstler. Andererseits porträtierten sie aber auch ihre Künstlerfreunde. Unter den Porträts in der Kunstsammlung befinden sich sowohl Bronzen von bekannten Zürcher Persönlichkeiten wie auch Bildnisse von Malern und Bildhauern. Hugo Imfeld zum Beispiel porträtierte gleich zweimal den Bildhauer Otto Charles Bänninger, einmal mit und einmal ohne Hut.¹⁰³² Ferner den Maler *Karl Madritsch* (1968, Ankauf 1987, Inv. Nr. 7876). Ellen Weyl den spanischen Cellisten, Komponisten und Dirigenten *Pablo Casals* (o.J., Ankauf 1966, Inv. Nr. 2804). Hildi Hess die elegante *Andrée Keel* (1961, Ankauf 1963, Inv. Nr. 2335). Eine dritte Gruppe stellt anonyme Personen dar: rührige Kinderporträts, sorgenvolle Greisinnen und Greise, in deren Gesichter das Leben tiefe Spuren hinterlassen hat, sowie unbekannte Familienmitglieder der Plastikerinnen und Plastiker, von denen manchmal nur der Vorname bekannt ist.

Selbstverständlich wurden auch Bronzen von Bildhauern angekauft, die nicht durch die Schule von Germaine Richier gegangen sind. Insbesondere sind diesbezüglich zu erwähnen ein 1945 angekauftes Porträt *Esther* (o.J., Ankauf 1945, Inv. Nr. 784) von Otto Müller (1905–1993). Das beinahe fotografische Abbild wird durch eine bewegte Modellierung des Gesichts, das ein Spiel von Licht und

¹⁰³⁰ *Michèle* (o.J., Ankauf 1955, Inv. Nr. 1707); *Michèle mit Rose* (o.J., Ankauf 1977, Inv. Nr. 3186).

¹⁰³¹ Christ 1981, S. 5–18, hier S. 8.

¹⁰³² Vgl. *Büste Otto Charles Bänninger* (o.J., Ankauf 1963, Inv. Nr. 2295); *Otto Charles Bänninger* (1968, Ankauf 1980, Inv. Nr. 6453).

Schatten überstrahlt, aufgebrochen. Ferner eine 1955 angekaufte Bronze von Hans Jakob Meyer, die den Maler *Fritz Deringer* (o.J., Ankauf 1955, Inv. Nr. 1681) zeigt, sowie die 1960 angekaufte Bronze von Ernst Hebeisen (1919–2007), die den Maler *Karl Hügin* (o.J., Ankauf 1960, Inv. Nr. 2015) darstellt. Eindrücklich die Porträtbüste der 1908 in Warschau geborenen Régine Heim (1908–2004).¹⁰³³ Sie hatte 1958 die Malerin *Helen Dahm* (1958, Ankauf 1963, Inv. Nr. 2334) in Bronze abgebildet, nachdem diese als erste Frau 1954 den Preis für bildende Kunst der Stadt Zürich zugesprochen erhalten hatte. Heim stellte die Künstlerin mit einem Stirnband dar, wie diese es seit ihrer Rückkehr aus Indien regelmässig getragen haben soll und wie man sie auf Fotografien oft abgebildet sieht. Den Kopf hat sie energisch in den Nacken geworfen. Durch diese selbstbewusste Pose wirkt der Ausdruck der Skulptur, der man Glasaugen eingesetzt hat, konzentriert, offen und klar. 1966 wurde ein von Charles Otto Bänninger gefertigtes Porträt von *Gottfried Keller* (o.J., Ankauf 1966, Inv. Nr. 2757) erworben. Zahlreiche Büsten zeigen namenlose Personen. So stammt ein eigenwilliges, zur Karikatur gesteigertes Porträt eines feisten Mannes (*Männerkopf*, o.J., Ankauf 1948, Inv. Nr. 905) mit markantem Schnauz, in Stein gefertigt, von Emilio Stanzani (1906–1977). Ästhetisch eindeutig vom Geist des Heimatstils geprägt ist die Büste *Kleines Mädchen* (1942, Ankauf 1942, Inv. Nr. 636) von Franz Marcel Fischer (1900–1980), das seine Haare zu zwei mächtigen Zöpfen geflochten hat. Der Bildhauer Armin Wanger (1920–2010) bindet seinem Mädchenkopf ein Kopftuch um. Er zeigt jedoch keine Bauernfrau, sondern eine moderne Städterin, die das Kopftuch modisch um den Kopf geschlungen hat (*Mädchenkopf*, o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 6456). Und noch in den 1980er Jahren erwarb der Kanton eine hell patinierte Bronze *Mädchenkopf* von Walter Ehrismann (*1948), die eine junge Frau mit ebenmässigen Gesichtszügen, modischem Kurzhaarschnitt und mit offenem neugierigem Blick zeigt (*Mädchenkopf*, o.J., Ankauf 1986, Inv. Nr. 150).



Otto Müller: *Esther*, o.J., Bronze, 45 x 22 x 25 cm, Inv. Nr. 784.

¹⁰³³ Régine Heim studierte 1939 bei Albert Schilling in Zürich und 1952 bei Germaine Richier in Paris. Richiers Unterricht gab ihr die entscheidenden Impulse für ihre Arbeit, in der sie neben grossen Freiplastiken auch das Relief und die Kleinplastik pflegte.

In den Bildnissen zeigen sich die individuellen Züge der Abgebildeten. In den Porträts der meist privaten Personen spiegelt sich das zeittypische Interesse am Individuum. Diese privaten Bildnisse unterscheiden sich von den Porträts öffentlicher Persönlichkeiten, deren Darstellung durch Ausblendung des Zufälligen und die typischen Wesenszüge vielmehr den Charakter des Modells einzufangen sucht. Dies gilt für Porträtbüsten von Politikern wie zum Beispiel ein Porträt von Karl Schenk (1905–1973), der den Sozialdemokraten im Regierungsrat und den späteren Bundesrat Ernst Nobs im Bildnis festgehalten hat (*Porträtbüste von Bundesrat Ernst Nobs*, o.J., Ankauf 1945, Inv. Nr. 751). Hingegen weist das 1932 aus der Bildnisausstellung im Kunsthaus Zürich angekaufte Porträt von Arthur Abeljanz (1885–1970), das Regierungsrat Oskar Wettstein (1866–1952) darstellt,¹⁰³⁴ noch deutlich idealisierende Züge auf (*Porträt Regierungsrat Oskar Wettstein*, 1932, Ankauf 1932, Inv. Nr. 295). Mitte der 1930er Jahre wurde entschieden, die Regierungspräsidenten in Öl für die Ahnengalerie malen zu lassen. In der Folge wurden keine Bronzen von Politikern mehr erworben beziehungsweise in Auftrag gegeben. Über die Impulse, Porträtbüsten von Wissenschaftlern zu kaufen oder in Auftrag zu geben, wurde bereits berichtet.



Hans Jakob Meyer: *Porträt Fritz Deringer*, Bronze, Höhe 42 cm, Inv. Nr. 1681.

Mit dem Wandel zur Moderne trat das Bildnis, da meist Auftragsarbeit, als «art mineur» in den Hintergrund. Die grosse Anzahl der Porträtbüsten in der Kunstsammlung zeigen jedoch, dass das Interesse am Porträt bei der Regierung sowie beim Publikum lange angehalten hat. Blicken wir heute auf die angekauften Porträts, so zeigt sich eine bunte Vielfalt individueller Handschriften. Brüche mit der realistischen Darstellung sind indes nicht auszumachen. Die Regierung kaufte die Büsten nicht nur, weil die Produktion von Bildnissen zu den ältesten Aufgaben der bildenden Kunst zählt und sie so die Künstlerinnen und Künstler unterstützen konnte. Sie gab die Porträts in Auftrag oder kaufte sie mit einer bestimmten Absicht: Sie kaufte sie im Hinblick darauf, die abgebildeten Persönlichkeiten zu ehren und für die Nachgeborenen in Erinnerung zu halten. Sie folgte hierin der Tradition, die darin bestand, dass das Porträt seinen im Bildnis verkörperten Modellen dauerhaften Ruhm und Anerkennung versprach.

¹⁰³⁴ Im Amt 1914–1935, als Direktor der Justiz, Polizei und Militär und ab 1929 als Direktor des Erziehungswesens.

Die Bildprogramme in den staatlichen Neubauten

Bereits während der Zeit des Zweiten Weltkriegs hatte die Regierung mit der Planung von neuen Bezirksgebäuden, von Schulen und auch des Kantonsspitals (heute Universitätsspital) begonnen. Um die Jahrhundertmitte wurden diese Gebäude fertiggestellt. Mit der künstlerischen Ausstattung der Gebäude wuchs der Kunstkommission eine neue Aufgabe zu.

Das neue Universitätsspital

Eine Zeichnung vergegenwärtigt die alte Situation, die zu den Neubauten führte. Die Bleistiftzeichnung des Zürcher Zeichners, Kupfer- und Stahlstechers Heinrich Zollinger (1821–1891) zeigt das alte Kantonsspital um ca. 1850.¹⁰³⁵



Heinrich Zollinger: *Das alte Kantonsspital um 1850*, Bleistift auf Papier, 14 x 22,5 cm, Inv. Nr. 1200_25a.

In perspektivischer Ansicht ist der 179 Meter lange zweigeschossige Spitalbau mit dem dreigeschossigen Mittelrisalit dargestellt. Die Architektur repräsentiert die damalige Epoche des klassizistischen Stils. Sie entspricht in ihrer strengen Gliederung der Einfachheit und Klarheit des Grundrisses und wirkte als Putzbau durch die guten Proportionen. Die Profile des Gebäudesockels waren aus Sandstein und der Zahnschnitt des hölzernen Dachgesimses sowie die in Quadern aufgebauten Gebäudeecken waren die einzigen Zierglieder. Ein flachgeneigtes Dach ohne grössere Ausbauten zog sich über das ganze Gebäude hin.¹⁰³⁶ Hinter dem Spital erheben sich die sanft geschwungenen Hügelzüge des Zürichbergs. Vor dem Spital liegt eine Rasenfläche mit verschiedenen Baumgruppen. Nicht auf der Zeichnung zu sehen ist der hinter dem Spital angelegte Erholungspark für die Patienten sowie weitere Gebäudekomplexe. Die Zeichnung von Heinrich Zollinger zeigt, dass das Krankenhaus im 19. Jahrhundert noch alleine auf weiter Flur stand. Indem Zollinger einen Reiter und flanierende Paare ins Bild setzte, brachte er zum Ausdruck, dass der Ort seinerzeit zum sonntäglichen Erholungsgebiet der Städter zählte.

¹⁰³⁵ Die Bleistiftzeichnung *Altbau Kantonsspital* (um 1850, Ankauf o.J., Inv. Nr. 1200_25a) wurde vom Kunsthändler Wilhelm O. Hipp, Predigergasse 4, Zürich an den Kanton verkauft.

¹⁰³⁶ Vgl. Fietz 1951, S. 203–204.

Die damalige Spitalleitung begann 1834 mit der Planung des Kantonsspitals. Beabsichtigt war, die heterogen in der Stadt verteilten Spitaleinrichtungen in einem neuen Gebäudekomplex, der Platz für 100 bis 150 Patienten bieten sollte, zu konzentrieren. Der international ausgeschriebene Wettbewerb brachte vorerst noch keine definitiven Resultate. Die Weiterbearbeitung der Wettbewerbseingaben zu baureifen Plänen wurde den Architekten Gustav Albert Wegmann (1812–1858)¹⁰³⁷ und Leonhard Zeugheer (1812–1866)¹⁰³⁸ übertragen. Mit dem Bau wurde 1837 begonnen. Baugrund für das neue Krankenhaus war das Schönhausgut in Fluntern. Das Grundstück war im Eigentum des Spitals. Die Gegend befand sich noch ausserhalb der Stadtgrenzen.

Der Spitalneubau ist im Zuge geistiger und baulicher Umwälzungen des damaligen Zürich zu sehen. Die Bauzeit von 1834 bis 1845 fiel zusammen mit der Schleifung der aus dem 17. Jahrhundert stammenden Schanzen sowie dem Bau der Münsterbrücke, der ersten Quaistrecke, einer modernen Hafenanlage und bedeutenden Strassenbauten. In derselben Zeit wurden auch die Neumünsterkirche, die neue Kantonsschule, das Postgebäude und der Botanische Garten gebaut. Als 1833 zudem die Zürcher Hochschule ihre Tore öffnete, sollte auch die Medizinische Fakultät, als deren erster Dekan Prof. Johann Lukas Schönlein (1793–1864)¹⁰³⁹ gewählt wurde, zeitgemässe Forschungsinstitutionen erhalten, was zum besagten Neubau des Kantonsspitals führte.¹⁰⁴⁰ Christoph Mörgeli präzisiert die Entwicklung wie folgt: «Der liberal-radikale Umschwung brachte Ende 1831 eine vollständige Erneuerung auf fast allen Gebieten des öffentlichen Lebens. Mit der Gründung einer medizinischen Fakultät an der neu eröffneten Hochschule wurden 1833 die bisherigen ärztlichen Beamten abgeschafft; die Hochschulprofessoren erhielten nun die Direktion der Kliniken.»¹⁰⁴¹

Städtebaulich war die Terrasse oberhalb des Limmathanges nach dem Abbruch der Schanzen eine völlig unbebaute Ebene. Das neue Krankenhaus beeinflusste mit seiner Längenentwicklung das rechtsufrige Stadtbild in hohem Masse. Es war damals noch nicht vorauszusehen, dass das

¹⁰³⁷ Die Zürcher Künstlergesellschaft publizierte 1862 ein Neujahrsblatt mit der Biografie des Architekten Gustav Albert Wegmann (1812–1858). Dieser hatte den Auftrag, die Pläne des Spitals zusammen mit Zeugheer zu bearbeiten. Wegmann war damals 24 Jahre alt und galt als geschickter Theoretiker. Er starb im Alter von 46 Jahren. Geboren in Steckborn, Ausbildung an der polytechnischen Hochschule in Karlsruhe und später an der Akademie in München. Die erfolgreiche Bearbeitung der Wettbewerbspläne für das Kantonsspital bewog Wegmann, nach Zürich zurückzukehren, wo er in der Folge zahlreiche Aufträge bekam. Bauten von Wegmann: Gewächshausbauten im Botanischen Garten (1837/38), die neue Kantonsschule auf dem ehemaligen Rämibollwerk (1837/38), der erste Bahnhof der Nordostbahn (1846/47), das Künstlergüetli (1846/47), die neue Töchterschule beim Grossmünster (1852/53) und die Freimaurerloge auf dem Lindenhof (1854). (Siehe zur Biografie Vonesch 1981.)

¹⁰³⁸ Leonhard Zeugheer (1812–1866) geboren in Zürich. Er studierte in England und Frankreich, galt als «ein origineller Kopf». Man rühmte ihm nach, dass er «neben feinem Geschmack für die äussere Form es vornehmlich verstanden habe, das Innere seiner Gebäude mit äusserstem Luxus und Komfort auszustatten». Von seinen bekannten Bauten sind die bedeutendsten die Neumünsterkirche (1834/1839), die Verkaufsbuden am Hechtplatz (1835), die Blinden- und Taubstummenanstalt (1836/37), das Pfrundhaus (1840/1842), das neue Schulhaus in Winterthur (1838/1841), heute das Heim der Oskar-Reinhartschen Kunstsammlung, und das Bodmer-Stockarsche Landhaus zur Seeburg in Riesbach (1843/1847) (siehe Vonesch 1981).

¹⁰³⁹ Präsident der Expertenkommission: Johann Lukas Schönlein (1793–1864), erster Dekan der Medizinischen Fakultät Zürich, Professor von 1833 bis 1839, später an der Universität Berlin, Mitglied der Baukommission des neuen Kantonsspitals.

¹⁰⁴⁰ Vgl. Fietz 1951, S. 192ff.

¹⁰⁴¹ Mörgeli 2000, S. 25–76, hier S. 54.

Kantonsspital den Anfang eines typischen Hochschulquartiers bilden sollte. Erst mit der Zeit gewann die Bebauung der Hangkante mit der ETH und den Universitätsneubauten im Stadtbild die grössere Bedeutung.¹⁰⁴²

Das alte Kantonsspital blieb über hundert Jahre in Betrieb. Erst als der Regierungsrat in den 1940er Jahren die Spitalsituation neu überdachte, wurden die alten Gebäude abgerissen und durch das Gebäudekonglomerat der Architekten Häfeli Moser Steiger (HMS) ersetzt. «1941 stimmten der Kantonsrat und danach das Volk mitten im Zweiten Weltkrieg einem Kredit über 48 Millionen Franken zu, dem höchsten je vorgelegten Kreditgesuch in der Zürcher Geschichte. Auch einen zweimaligen Ergänzungskredit von weiteren rund 47 Millionen akzeptierte der Souverän 1948 und 1949 ohne allzu lautes Murren.»¹⁰⁴³ Ab 1945 wurde das Spital nach und nach in Betrieb genommen.¹⁰⁴⁴ Am 14. Juli 1951 wurde das neue Kantonsspital offiziell eröffnet.

1950–1952: Das Kunstkonzept im neuen Universitätsspital

Da die Spitalleitung nicht den Eindruck einer unpersönlichen Spitalatmosphäre aufkommen lassen wollte, trafen sie verschiedene Massnahmen. Dazu zählten unter anderem die Anlage eines grosszügigen Spitalparks mit reichem Baumbestand sowie der Platzierung verschiedener Kunstwerke.¹⁰⁴⁵ Die Planung des Parks wurde dem in seiner Zeit führenden Landschaftsarchitekten Gustav Ammann (1885–1955) übertragen. Ammann hatte 1939 die Gartenanlagen der Landesausstellung realisiert. Von ihm stammen die Gartengestaltungen des ersten Freibades in Zürich, des Schwimmbads Allenmoos sowie die Parkanlage des Schwimmbads Letzigraben (heute Max-Frisch-Bad).¹⁰⁴⁶ Nach seinen Plänen wurde auch der nach seinem Namen benannte Gustav-Ammann-Park, den er als Tessinergarten 1942 am Südhang des Wohlfahrtshauses im Auftrag des Waffenfabrikanten Emil Bührle in Oerlikon gestaltet hatte, realisiert.

Für die Kunstwerke im Innen- und Aussenraum waren im Kostenvoranschlag rund Fr. 345'000.– reserviert. Mit dem Betrag wurden verschiedene Wettbewerbe auf Einladung ausgeschrieben. Wie sehr man aber auch auf Repräsentation bedacht war, zeigt der Umstand, dass ein Drittel der Summe für den Eingangsbereich an der Rämistrasse reserviert wurde, den man mit Skulpturen und Wandgemälden besonders akzentuieren wollte: «Die Bedeutung des Polikliniktraktes als

¹⁰⁴² Vgl. Fietz 1951, S. 206f.

¹⁰⁴³ Mörgeli 2000, S. 25–76, hier S. 68.

¹⁰⁴⁴ Vgl. Mörgeli 2000, S. 25–76, hier S. 70.

¹⁰⁴⁵ Vgl. Stiefel 2000, S. 119–156, hier S. 140: «Es wird alles unternommen, um nicht den Eindruck einer unpersönlichen Atmosphäre aufkommen zu lassen. Dazu trugen und tragen weitere Einrichtungen bei:

1. Ein prachtvoller Park in der Kernzone und ein einladender Garten mit Blumen und Kräutern vor dem Nordtrakt 1.
2. Zahlreiche Kunstwerke, die im Zusammenhang mit der Bautätigkeit platziert und in Broschüren dargestellt worden sind.
3. Seelsorge, Sozialdienst, Patientenbibliothek, eine permanente Stelle für Kundenreklamationen sowie eine kompetente Hygieneabteilung halten sich helfend und unterstützend für die Anliegen der Patienten bereit; eine wunderschöne Kirche an zentraler Lage in der Kernzone bietet sich als Ort der Stille an.
4. Ein Ethikforum befasst sich mit den zentralen Fragen, welche die Grenzen des ärztlichen Handelns betreffen.»

¹⁰⁴⁶ Zu Biografie und den Gartengestaltungen: vgl. Stoffler 2008.

Haupteingang, seine hervorragende Lage gegenüber den Hochschulen und die grosse Frequenz der Polikliniken rechtfertigen eine relativ reichliche Dotierung dieser Etappe.»¹⁰⁴⁷

In der Folge wurden im Aussenbereich des Eingangs die feuervergoldete Bronze *Der Genesende* von Otto Charles Bänninger und die Brunnenskulptur von Paul Speck realisiert (*Forel-Brunnen*, 1946, Ankauf 1945, Inv. Nr. 1200_27). Beim Empfang die Skulptur eines sitzenden Jünglings von Otto Teucher (1899–1994) (*Sitzender Jüngling*, 1948, Ankauf 1948, Inv. Nr. 1200_28) sowie das grossformatige Gemälde von Max Gubler *Badende* (1948/49, Ankauf 1952, Inv. Nr. 1200_610). Der Treppenaufgang mit einer Abfolge figürlicher Komposition zu den vier Jahreszeiten auf dekorativem Hintergrund stammt von Max Truninger,¹⁰⁴⁸ die Glasfenster von Max Hunziker, *Tag und Nacht*, sind eine unpathetische Ode an das Leben.¹⁰⁴⁹ Im Park wurden die Skulpturen von Franz Fischer¹⁰⁵⁰ sowie von Hans Aeschbacher (1906–1980) platziert. Es ist interessant zu beobachten, dass die erste abstrakte Plastik, die der Regierungsrat erwarb, im öffentlichen Raum zu stehen kam.



Hans Aeschbacher: *Die Harfe II*, 1951, Castione Granit, 250 x 230 x 32 cm, Inv. Nr. 1200_531.

So war es mutig, sich im Zusammenhang mit dem Spitalneubau 1953 für das Aufstellen der abstrakten Plastik *Die Harfe* (1951, Ankauf 1953, Inv. Nr. 1200_531) von Hans Aeschbacher im Spitalpark zu entscheiden. Auf Anregung der Architektengemeinschaft AKZ¹⁰⁵¹ wurde die über zwei Meter hohe, beidseitig konkav geformte Granitscheibe als raumbildendes Element auf der grünen Fläche platziert.¹⁰⁵² Die linearen Durchbrechungen und die Oberflächenbehandlung (geschliffen an den Rändern, rau an den Flächen) bewirkten, dass sie sich so naturhaft lebendig zum Licht verhält wie die umgebende Vegetation.¹⁰⁵³ Für den Kanton war diese Granitskulptur die erste abstrakte Plastik überhaupt, die in einer öffentlichen kantonalen Anlage aufgestellt wurde. Die Plastik löste in der Bevölkerung prompt einen Skandal aus. Die Begegnung mit einer abstrakten Plastik war neu und

¹⁰⁴⁷ Vgl. RRB 2659 vom 26. Oktober 1944.

¹⁰⁴⁸ Zu den Wandgemälden *Figürliche Szenen auf dekorativem Grund* (1947, Ankauf 1947, Inv. Nrn. 1200_636 bis 1200_640) von Max Truninger: vgl. Vachtova 2000.

¹⁰⁴⁹ Zu den Glasfenstern von Max Hunziker (*Wasser und Licht – Tag*, 1953, Ankauf 1952, Inv. Nr. 1200_528; *Luft und Erde – Nacht*, 1953, Ankauf 1952, Inv. Nr. 1200_529): vgl. Vachtova 2000.

¹⁰⁵⁰ Die Skulptur befindet sich heute nicht mehr an ihrem ursprünglichen Ort. Sie wurde 2003 an die Nordseite des Spitaltraktes an der Rämistrasse 100 versetzt.

¹⁰⁵¹ Architektengemeinschaft AKZ: R. Steiger (Dr. h. c.), H. Fietz (Dr. h. c.), M.E. Haefeli, H. Weideli, J. Schütz, W.M. Moser, Architekten BSA/SIA, Zürich, Medizinischer Berater: Prof. Dr. P.H. Rossier.

¹⁰⁵² Vgl. RRB 2916 vom 29. Oktober 1953.

¹⁰⁵³ Vgl. H.K. 1953, S. 59–61.

ungewohnt und verunsicherte auch die Behörden. Vorderhand verzichtete man auf weitere Experimente und hielt sich vorerst wieder an die figurative Plastik.¹⁰⁵⁴ Als die Leitung der Landesausstellung dem Kanton 1967 Aeschbachers *Stele Explorer*, die 1964 in Lausanne aufgestellt war, zu einem sehr tiefen Preis offerierte, zögerte die Behörde jedoch nicht und erwarb das Werk für den damals noch vom Kanton verwalteten Flughafen Zürich.¹⁰⁵⁵

Arbeiten auf Papier für Patientenzimmer und Aufenthaltsräume

Ritzmann merkte in seinem Rechenschaftsbericht an, dass für die vielen Aufenthaltsräume und Zimmer von Direktion, Ärzten, Schwestern, Patienten und Verwaltung eine grosse Anzahl kleinformatiger Bilder erforderlich gewesen seien. Während Jahren seien in zahlreichen Sitzungen einer Auswahlkommission, in der ausser den Vertretern der Architektengemeinschaft, der Spitaldirektion, der Ärzteschaft und des Hochbauamtes auch immer Mitglieder der kantonalen Kunstkommission mitgewirkt hätten, aus ungezählten Einsendungen geeignete grafische Blätter, Aquarelle, Radierungen, Holzschnitte, Lithografien und Handzeichnungen ausgewählt worden.¹⁰⁵⁶ Die Finanzierung des gesamten künstlerischen Schmuckes für den riesigen Spitalbau hätte fast ausschliesslich aus den Mitteln der Baukredite bestritten werden können, nur vereinzelte Erwerbungen von Bildern, Aquarellen und Zeichnungen seien von der Kunstkommission zu Lasten des Kunstkredites vorgeschlagen worden.¹⁰⁵⁷

Das Beispiel des Kantonsspitals zeigt, dass die Kunstkommission nicht immer frei war bei ihren Ankaufsvorschlägen. Oft war sie an eine Situation gebunden, oder ein weiteres Auswahlgremium war an der Auslese beteiligt. Dies galt insbesondere für das Universitätsspital, für das sie in den Jahren 1950 und 1951 über 300 Arbeiten auf Papier erwarb, die den Geschmack eines breiten Publikums treffen mussten.

Während sammlungsstrategische Kriterien in den Hintergrund treten mussten, machte das Gremium keine Abstriche an der künstlerischen Qualität. Avantgardistische Strömungen, die darauf ausgerichtet waren, neue, aufregende Bildformen hervorzubringen, waren ebenfalls eher selten. Wichtigste Vorgabe war das Umfeld, für das die Blätter bestimmt waren. Die Kommission wählte Bilder aus, die positive Assoziationen auslösten. Bilder, die das Vertrauen von Patienten, Besuchenden und Mitarbeitenden in die Institution stärkten. In der Spitalumgebung sah man es gerne, wenn das Dargestellte die Patienten und Patientinnen von Ängsten und düsteren Gedanken

¹⁰⁵⁴ Vgl. Carron 2014, o.S.: Die Einzigartigkeit der Plastik von Aeschbacher mag eine junge Künstlergeneration bis heute zu faszinieren. So hat sich beispielsweise der Walliser Shootingstar, Valentin Carron, 2014 von Aeschbachers *Harfe* für sein Werk *The Harp II* inspirieren lassen. Zu seiner Skulptur, die er für die Ausstellung *Valentin Carron. Ciao Muddy Plain* vom 15. Juni bis 19. Juli 2014 in der Galerie Presenhuber, Zürich, realisierte, äussert sich der Künstler wie folgt: «Eine Form, die ich eiförmig und massiv nennen würde. Ungefähr 30 x 250 x 250 cm gross, mit zwei von aussen nach innen gebogenen Seiten [...] Sie wird einmal in der Breite von einem verschlungenen Muster aus neuen gekrümmten Linien durchschnitten. Die Skulptur besteht zwar aus Kunstharz, wurde aber so bearbeitet und bemalt, dass sie wie schmutziger Granit aussieht. Es handelt sich hierbei um die Kopie einer Skulptur von Hans Aeschbacher aus dem Jahr 1951, die in den Gärten neben dem Universitätsspital in Zürich steht. Für mich spielt hier die Kopie die klassische Rolle von Erforschung und Erhalt. In diesem Fall wird der Monolith um die Last seines Gewichts in Kilogramm erleichtert, d.h. seines Gewichts als physischer Eigenschaft, aber auch gewissermassen seines Gewichts als Ausdruck primitiver und kreativer Energie. Er ist nichts weiter als ein Abbild.»

¹⁰⁵⁵ Vgl. RRB 1180 vom 23. März 1967.

¹⁰⁵⁶ Vgl. Ritzmann 1955, S. 21.

¹⁰⁵⁷ Vgl. Ritzmann 1955, S. 21.

ablenken konnte. Den Kranken sollten die Bilder in der ungewohnten Umgebung Sicherheit verleihen und ihr Wohlbefinden fördern. Dies bewirkten solche Darstellungen, die inhaltlich und formal verständlich waren. Das Gremium bevorzugte gut lesbare und gedanklich nachvollziehbare Motive, so dass sie auch bei in Kunst ungeübten Betrachtenden aufbauende und bejahende Vorstellungen auszulösen vermochten.

Das Auswahlgremium fokussierte auf ausgewogene Kompositionen, auf zarte und schwungvolle Linienführung in stimmungsaufhellendem Kolorit. Die Blätter sollten die hohen ästhetischen Erwartungen erfüllen. Die Auswahl der Bilder war ein Balanceakt und forderte viel Fingerspitzengefühl. Das Problem liess sich lösen, indem eine breite Vielfalt an malerischen und zeichnerischen Erscheinungen ausgewählt wurde. Mit anderen Worten, die Ankaukskommission achtete darauf, dass sie formal, stilistisch und inhaltlich wie auch bezüglich der verschiedenen Techniken wie Aquarell, Gouache, Tempera, Bleistift, Tusche und der damals neu aufgekommenen Fettkreide eine breite Palette an Arbeiten auswählte. Der Zeitgeist war ihr günstig gestimmt. Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte sich die Ecole de Paris in der Kunst etabliert. Diese Art der Malerei war kraftvoll, farbenfroh und äusserst malerisch. Da die Grenzen wieder offen waren, reisten viele Malerinnen und Maler in den Süden. Sie erfreuten sich an den andersartigen Eindrücken. Sie experimentierten mit neuen Darstellungsformen, so dass sich in den Bildern, die sie zurückbrachten, auch ein positives Gefühl des Aufbruchs manifestierte. Viele Künstlerinnen und Künstler dieser Generation blieben dem Figurativen weiterhin verbunden. Eine Verfremdung der Landschaften und der Gegenstände bis zum Unkenntlichen beabsichtigten sie nicht. Sie waren Augenmenschen und erfreuten sich an dem, was sich ihren Sinnen anbot. Dies brachten sie in raschen, oft expressiven Zügen aufs Papier, so dass das Fremde zwar in neuer Weise zur Darstellung gelangte, aber doch irgendwie vertraut erschien. Diese eher konservative Bildauffassung kam der Ankaukskommission für dieses Projekt sehr entgegen.



Robert Salomon Gessner: *Kornpuppen im Maggiadelta*, 1943, Feder und Gouache auf Papier, 20 x 27,5 cm, Inv. Nr. 1200_150.

Was die Auswahl anbelangte, sind nebst der handschriftlichen Mannigfaltigkeit auch inhaltlich bestimmte Themenfelder auszumachen. Als Vertrauen fördernd erachtete die Kommission Sujets mit Landschaftsausschnitten, auf denen Alpenwiesen mit Alphütten zu sehen sind. Trudy Egender-Wintsch oder Alfred Bernegger malten solche Motive. Auch Ansichten aus dem Tessin waren dabei. Von Robert Salomon Gessner (1908–1982) kaufte die Kommission gleich ein Konvolut von 15

Arbeiten. Gessner ist ein Ur-Urenkel des berühmten Naturforschers und Dichters Salomon Gessner aus dem 18. Jahrhundert. Die Naturmotive sind durch persönliche Erlebnisse bei seinen Aufenthalten im Tessin angeregt. So inspirierten ihn im Maggiadelta die frisch zusammengebundenen Kornpuppen auf den Feldern zu verschiedenen Darstellungen.¹⁰⁵⁸ Sie verraten indes nichts davon, dass Gessner seit 1938 auch Mitglied der Künstlergruppe Allianz war und mit dieser an deren Ausstellungen teilgenommen hatte.¹⁰⁵⁹ Und erst wenig – vielleicht noch zuerst die Darstellung eines Heuschopfs in Amden – deutete darauf hin, dass er parallel zu den gegenständlichen Arbeiten im Begriffe war, einen geometrischen Stil zu entwickeln, um seine Wahrnehmungen auch in die abstrakte Sprache der geometrischen Kunst zu übersetzen.¹⁰⁶⁰

Die Serie der Gouachen des gelernten Dekorationsmalers Alois Carigiet (1902–1985), der unter anderem Berühmtheit erlangte mit seiner Erfindung des Schellen-Ursli, bringt die Bergwelt des Kantons Graubünden in den Spitalalltag. Es sind Schneelandschaften mit Skifahrern, Pferd und Wagen, ausgeführt in kräftigen Farben, steilen Perspektiven, harten Kontrasten und expressiver Linienführung, wie sie charakteristisch sind für die Handschrift des Künstlers.¹⁰⁶¹ Carigiet hatte seine Ausbildung als Grafiker in Zürich absolviert. Er lebte und arbeitete von 1923 bis 1939 in der Limmatstadt. Danach kehrte er in seine Heimat zurück. Als die Zeichnungen für das Spital angekauft wurden, weilte er abermals in Zürich und arbeitete an seinem Wandbild *Allegro con Spirito*, das er für die Stadt Zürich im Festsaal des Muraltengutes ausführte. Dieses Wandbild machte den Künstler bekannt und brachte ihm weitere Aufträge ein. In der Folge (um 1967) konnte er ein grosses Wandmosaik im Eingangsbereich des Schulhauses der Mechanisch-Technischen Abteilung der Gewerbeschule der Stadt Zürich (heute Berufsschule) an der Ausstellungsstrasse 70 ausführen (*Mosaik*, o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 12449). Als Motiv wählte Carigiet eine freie Folge von Sinnbildern, den Zusammenhang von Gewerbe, Wissenschaft und Technik darstellend.¹⁰⁶² Die Schulanlage, in

¹⁰⁵⁸ Als Beispiel sei hier die Zeichnung erwähnt: *Kornpuppen im Maggiadelta* (1943, Ankauf 1950, Inv. Nr. 1200_150); zum Konvolut mit Schweizer Landschaftsmotiven zählen ferner die Zeichnungen mit den Inv. Nrn. 1200_143 bis 1200_157. Die Arbeiten wurden zwischen 1936 und 1943 gezeichnet.

¹⁰⁵⁹ Teilnahme an den Ausstellungen der Allianz: 1941, 1942 und 1954.

¹⁰⁶⁰ Ein kleinformatiges Aquarell mit dem Titel *Abstraktion* (1943, Inv. Nr. 707), das eine Zeile mit blockhaften Häusern am Ufer eines Gewässers zeigt und das die Kommission 1944 erwarb, war nicht Teil dieses Konvoluts für die Gestaltung der Patientenzimmer. 1957 wurde das Stillleben *Capriccio per viola da gamba et viola* (1955, Inv. Nr. 1871) angekauft. Ferner erwarb die Kunstkommission 1976 das Kleinformat *Die Täuschung* (1967, Inv. Nr. 4860), das eine in differenzierten Grauabstufungen und vollständig ins Geometrisch-Abstrakte aufgelöste Häuserzeile zeigt.

¹⁰⁶¹ Insgesamt wurden sieben Arbeiten auf Papier erworben wie zum Beispiel: *Skitour* (o.J., Ankauf 1950, Inv. Nrn. 1200_469 bis 1200_475).

¹⁰⁶² Carigiet beschreibt sein Wandmosaik wie folgt: «An den Anfang dieser meiner Symbolreihe stellte ich die Besitzergreifung und Dienstbarmachung des Feuers durch den Menschen. Es reihen sich an: Das Rad, das Schriftbild und – durch die graphische Darstellung des pythagoreischen Lehrsatzes versinnbildlicht – die Erkenntnis der geometrischen Gesetze. Das Segel erschliesst die Meere, die Dampfkraft treibt Maschinen, Montgolfière und Automobil erobern die Luft und die Strasse, Telegraf und Radio raffen die Entfernung. Diese Errungenschaften menschlichen Erfindergeistes sind, neben vielen anderen, Meilensteine der technischen Entwicklung.

Den Ausklang bilden Formel und Sinnbild der Atomspaltung und eine menschliche Figur, welche das Modell einer Raumrakete in Händen hält. Ihre verbundenen Augen nennen das Denkmal und das Wagnis, welche ihren Weg in die Zukunft kennzeichnen; die Taube über ihrem Kopfe den unentwegten Forscher- und Erfindergeist, dem sie gehorcht und vertraut.

Der stürzende Ikarus, der in meiner Komposition die Mitte hält, ist dem Wandmosaik eingefügt als Versinnbildlichung menschlicher Vermessenheit, aber auch als Symbol für alle Misserfolge, Enttäuschungen, Rückschläge und vernichteten Menschenleben, um deren Preis die Menschheit ihren technischen Fortschritt erkaufte.

deren gepflastertem Hof auch die Plastik aus Carrara-Marmor *Signal* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 12450) von Hans Fischli steht, befindet sich heute im Besitz des Kantons Zürich.

Ein anderes Blatt, das für das Universitätsspital erworben wurde, stammt von Max Rudolf Geiser (1903–1976). Er war wie sein grosses Vorbild Ferdinand Hodler fasziniert von Stein- und Geröllbrocken. Mit viel Passion hatte er den Murgbach in einer Kohlezeichnung festgehalten, wobei er auf das Wasser fokussierte, das sich zwischen den mächtigen Steinblöcken seinen Weg in die Tiefe bahnt (*Am Murgbach*, 1942, Ankauf 1951, Inv. Nr. 1200_445). Einige Künstler waren von ländlichen Verrichtungen angetan. Während Kurt Mühlbauer (*1924) einen Holzfäller beim Holzhacken darstellte (*Holzhacker*, o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 1200_328), beobachtete Felix Hoffmann (1911–1975) die Bauern beim Heuen (*Heuet*, 1944, Ankauf 1951, Inv. Nr. 1200_582). Dabei betrachtete er die Szene aus der Distanz, so dass er im Vordergrund das ungezähmt blühende Buschwerk malen konnte, das die Ränder des Feldes säumte. Wie Ernst Morgenthaler besuchte auch Hanny Fries regelmässig Viehmärkte, wie jenen in Sion.¹⁰⁶³ Von beiden Künstlern kaufte die Kommission grössere Werkgruppen mit flott skizzierten Marktszenen. Von Adrian Holy stammen Blätter mit Szenen aus dem Zirkus Knie.¹⁰⁶⁴ Henri Schmid reiste regelmässig nach Frankreich und malte die im Abendlicht glühenden Rebberge. Andere hielten die Berge mit ihrer üppig gedeihenden Vegetation fest. Wieder andere malten das Meer mit dem sich in sanften Wellen kräuselnden Wasser. Sie hielten die verträumten Orte mit wichtigen Sehenswürdigkeiten fest, wie Kirchen und Kathedralen, Burgen, Schlösser oder Brunnen, und die mit Menschen bevölkerten Plätze. Cafés, Parks, Märkte oder Häfen mit den vertäuten Fischerbooten und Segelschiffen waren andere Schauplätze. Die oft mit Aquarellfarben überpinselten Zeichnungen strahlen eine lichte Atmosphäre aus und brachten die Wärme und das intensive Lebensgefühl des Südens in die Patientenzimmer. Attraktive Sujets gaben auch die fremd anmutenden, geheimnisvollen Lebenswirklichkeiten ab. Mit rasch hingeworfenen, skizzenhaften Strichen hielten sie das für ihre Sinne Ungewohnte fest. Hans Falk traf auf seinen Reisen in den Süden auf Menschen, deren Ausdruckskraft ihn faszinierte und die er in pittoresken Szenen zeigte.¹⁰⁶⁵ Manche wandelten auf den Spuren der berühmten Vorbilder Paul Klee und August Macke, die 1914 nach Tunesien gegangen waren, um in den Oasen und in Kairouan das Licht und die Farben neu zu entdecken. Künstler wie Eugen Traugott Früh und Erna Yoshida Früh-Blenk, Max Hegetschweiler, Robert Lienhard, Hermann Alfred Sigg, August Weber, oder Fritz Zbinden, Karl Hosch und Cornelia Forster sind nur einige von jenen, die auf der Suche nach neuen Eindrücken in knappen Ausschnitten und in flüchtigen Strichen Ereignisse festhielten, denen sie zufällig begegneten und an die sie sich auch zu Hause erinnern wollten.¹⁰⁶⁶

So unterschiedlich die Arbeiten in ihren Erscheinungsformen auch waren, so fällt die verbindende Gemeinsamkeit der Werke auf, die für das Spital erworben wurden: Es geht weder inhaltlich noch formal um komplizierte Sachverhalte. Die Sujets sind einschlägig: Landschaften, Stillleben, Tiere,

Die gesamte technische Ausführung des Wandmosaiks, die Beschaffung und das Schlagen des Natursteinmaterials sowie das Leben und Umgiessen besorgte unter meiner Betreuung die Bildhauerin Annemie Fontana.» (Carigiet 1968, o.S.).

¹⁰⁶³ Wie zum Beispiel: Ernst Morgenthaler, *Markt in Sitten* (o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1200_36), oder Hanny Fries, *Kühermädchen im Jura* (o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1200_302).

¹⁰⁶⁴ Wie zum Beispiel: Adrian Holy, *Zirkus Knie I* (1952, Ankauf 1952, Inv. Nr. 1200_621).

¹⁰⁶⁵ Hans Falk, *Fischer und Netzflicker* (o.J., Ankauf 1952, Inv. Nr. 1200_670).

¹⁰⁶⁶ Eugen Traugott Früh, *Spanische Mädchen* (o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1200_307); Max Hegetschweiler, *Landschaft bei Muzzano* (o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1200_79); Robert Lienhard, *Port Vendres* (o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1200_178), Hermann Alfred Sigg, *Sizilianische Familie* (o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1200_184).

Menschen. Ausgewählt wurden Werke, die um das Seiende kreisen, das die Künstlerinnen und Künstler in wesentliche Bildformen zu bringen suchten. Die Arbeiten strahlen in der Regel eine spontane Direktheit aus. Jede Art von Verfremdung fehlt. Es geht um Vertrautes und darum, dieses vor Augen zu führen. Die Werke sprechen primär die Sinne an. Mit einfachen Mitteln soll das Gesehene für andere sichtbar gemacht werden, ohne banal oder bloss dekorativ zu wirken.

Das Universitätsspital ist kein statischer Organismus. Und so wurde das in den 1950er Jahren initiierte Bildkonzept im Laufe der Zeit verändert. Bedingt durch Renovationen, Erweiterungen und Reorganisationen wurden Bilder abgehängt, umgehängt und neue dazu gehängt. Es entstanden Brüche und Lücken in der ursprünglichen Konzeption, so dass Ludmilla Vachtova während ihres Rundgangs durch das Universitätsspital im Jahr 2000 annehmen musste, dass wohl trotz hochkarätiger Werke kein Kunstkonzept existiere.¹⁰⁶⁷ In den letzten Jahren hat sich der Umgang mit Kunst im Universitätsspital geändert. Im Sinne einer rollenden Planung werden die Präsentationen kontinuierlich überprüft, neu konzipiert und die Korridore und Wartezonen mit Werkserien zeitgenössischer Künstler wieder neu gestaltet.

1952: Das neue Bezirksgebäude Hinwil

In den 1950er Jahren wurden neben dem Universitätsspital zahlreiche andere Neubauten dem Betrieb übergeben. Wie stets für repräsentative staatliche Gebäude reservierte die Regierung im Kostenvoranschlag einen grösseren Betrag der Bausumme für die künstlerische Gestaltung. Dies gilt auch für das neue Bezirksgebäude in Hinwil.

Wie schon beim Universitätsspital sollte auch beim Bezirksgebäude der Eingangsbereich mit einer Skulptur besonders hervorgehoben werden, weshalb der Bildhauer Luigi Zanini (1896–1968) beauftragt wurde für Fr. 7000.– eine allegorische Brunnenfigur vor dem Haupteingang zu realisieren (*Liegende Justitia auf Brunnenstock*, um 1952, Ankauf 1952, Inv. Nr. 1599). Der italienische Bildhauer und Maler hatte bereits früher an Kunst- und Bauwettbewerben erfolgreich teilgenommen, was den Direktauftrag für die Ausführung einer Figur – es handelt sich um eine liegende Justitia mit Waage in der Hand – rechtfertigte.¹⁰⁶⁸ Für die restlichen Fr. 8000.– kaufte die Kommission 17 Ölbilder und vier Radierungen aus einer eigens zur Eröffnung des Gebäudes am 23. August 1952 organisierten Ausstellung. Zu dieser Präsentation wurden Maler und Malerinnen eingeladen, die in den Bezirken Uster, Pfäffikon und Hinwil wohnhaft oder heimatberechtigt waren.¹⁰⁶⁹ Aus dieser Präsentation wählte das Ankaufigremium die Bilder, mit denen man die Räume des Bezirksgebäudes gestalten wollte. Dazu zählten Landschaftsbilder, die den Fokus auf typisch regionale Motive legten. Der Bezirk Hinwil ist Teil des Zürcher Oberlandes und zählt mit seinen Auen, Mooren und Naturschutzgebieten, mit seinen zahlreichen hinter dem Bachtel liegenden Seen, mit seinen sonnenbeschienenen und hügeligen, mit Burgen versehenen Anhöhen zu den reizvollsten voralpinen Landstrichen des Kantons Zürich. Das Bildprogramm sollte den Bezirk als intakte, ländliche Gegend widerspiegeln. So wählte die Kommission von Emil Jucker (1892–?) eine *Winterlandschaft* (1952, Inv. Nr. 1392), von Arnold Brunner (1909–1972) ebenfalls ein Winterbild (*Winter*, 1952, Inv. Nr. 1397) sowie von Robert Keller (1889–1968) ein offenes, in hellem Kolorit gemaltes Kornfeld (*Kornfeld*, o.J., Inv. Nr. 1394).

¹⁰⁶⁷ Vgl. Vachtova 2000.

¹⁰⁶⁸ Der Bildhauer und Maler Luigi Zanini war Zeichenlehrer und hatte von 1924–1963 sein Atelier in Zürich. Einen Namen hatte er sich 1945 mit dem Figurenfries am Verwaltungsgebäude der PTT in Bern gemacht.

¹⁰⁶⁹ Vgl. RRB 2236 vom 28. August 1952.

Marguerite Strehler (1904–1959) hatte die Gestade des Greifensees aufgesucht, wo sie mit haarfeinen Pinselstrichen und mit pastellenen Farben eine sich im Wasser spiegelnde Schilfpartie malte (*Schilfpartie am Greifensee*, o.J., Inv. Nr. 1399). Robert Wettstein (1895–1969) fand sein Motiv ebenfalls an einem Weiher, wo er Pflanzenknospen an Ufer eines Tümpels malte (*Vorfrühling [Torftümpel]*, o.J., Inv. Nr. 1402). Therese Strehler (1910–2003), die jüngere Schwester von Marguerite, malte in einer Art Panoramablick die hügelige Gegend um Uster, mit den Feldern und blühenden Bäumen sowie der Stadt Uster im Hintergrund (*Blick auf Uster*, o.J., Inv. Nr. 1412). Während Robert Keller in einem weiteren Bild den Blick ebenfalls aus der Distanz auf die charakteristischen Bauernhäuser des in die Landschaft eingebetteten Werrikon richtete (*Werrikon bei Uster*, 1947, Inv. Nr. 1395), rückte Jakob Rudolf Schellenberg (Schelli) (1895–1962) den Hüttnersee ins Blickfeld (*Hüttnersee*, o.J., Inv. Nr. 1403). Diese Gruppe von Landschaftsdarstellungen ist der Heimat und der Identität verpflichtet und beruht auf sorgfältigen Beobachtungen des ländlich geprägten Landstriches.



Marguerite Strehler: *Schilfpartie am Greifensee*, o.J., Öl auf Leinwand, 24 x 33 cm, Inv. Nr. 1399.

Eine zweite Gruppe von Bildern ist erzählerischer. So zum Beispiel das in einem spielerisch-naiven Stil von Ernst Egli (1912–1999) gemalte Kleinformat *Landschaft* (1944, Inv. Nr. 1410), in dem er die zahlreichen, disparat über die geschwungene Hügellandschaft gepflanzten Bäume malt und sich selbst in der rechten unteren Ecke als Maler vor der Leinwand ins Bild bringt, oder das Stillleben, bei dem er saftige, einheimische Früchte darstellt (*Stillleben mit Trauben und Birne*, o.J., Inv. Nr. 1393). Reinhold Kündig (1888–1984) malt in seinem charakteristisch pastosen, krustigen Stil eine Gruppe diskutierender Männer im Wald (*Verhandlungen im Walde*, o.J., Inv. Nr. 1398). Schliesslich kaufte man von Heinrich Müller (1903–1978) ein in leuchtenden Farben gemaltes Porträt einer jungen Frau beim Frühstück (*Frühstück*, o.J., Inv. Nr. 1411) und von Margueritha Frey (1887–1969) eine junge Tessinerin mit einem Maiskolben (*Tessinerin mit Maiskolben*, o.J., Inv. Nr. 1407).

In den über das Land zerstreuten Gehöften entwickelte sich eine individualistische Bevölkerung. Viele Naturheiler lebten hier. Es ist eine Gegend, die stolz ist auf ihre landwirtschaftlichen Produkte. Heute kennt man vor allem die Käserei «Natürlich», die mit ihren Milch- und Käseprodukten sowie dem Joghurt vom Bachtel die Milchwirtschaftsszene aufmischt. Das Bildprogramm greift Aspekte wie die schöne Landschaft, die bäuerliche Bevölkerung und die Arbeiterschaft auf, um sie als Eigenschaften, die den Bezirk prägen, und als Sympathieträger in die Räume des Bezirksgebäudes zu bringen und dieses als Teil des Zürcher Oberlands zu verankern. Dass das Zürcher Oberland mit seiner Textilindustrie einst eine der bedeutendsten industriellen Regionen des Kantons Zürich war, wird

dabei vollkommen ausgeblendet. Keine Fabriken mit Hochkaminen oder Industrieanlagen, keine Industriezeugen sind auf den Bildern auszumachen.

1954: Das neue Bezirksgebäude Meilen

Ein anderes Bezirksgebäude, das ebenfalls in den 1950er Jahren eröffnet wurde, stand in Meilen. Auch im Kostenvoranschlag für dieses Gebäude hatte man Gelder für Kunstwerke reserviert. In Meilen wählte man ein anderes Verfahren, um das Bildprogramm für die Räume des Bezirksgebäudes zusammenzustellen. Das Auswahlgremium um Jakob Ritzmann besuchte die Ateliers der lokalen Künstlerschaft, wo man passende Kunstwerke aussuchte. Man wählte in kräftigen Farben gemalte Zürichsee-Landschaften, Pflanzenmotive und Stillleben. Angekauft wurden Werke von acht in der Region lebenden Kunstschaaffenden. Diese sind Helen Dahm, Eugen Georg Zeller, Walter Gessner, Marcel Dornier, Werner Hunziker, Albert Pfister, Karl Landolt und August Aepli. Ein Betrag wurde reserviert für eine Skulptur des Bildhauers Hans Jakob Meyer im grossen Gerichtssaal sowie für ein allegorisches Glasgemälde des Zürcher Malers Max Hunziker in der Eingangshalle.¹⁰⁷⁰

Dieses Auswahlverfahren zeitigte im Vergleich mit dem Bezirksgebäude in Hinwil – was die Ästhetik anbelangte – ein differenzierteres und fortschrittlicheres Resultat. Dies hatte nicht nur damit zu tun, dass sich in Erlenbach, Stäfa sowie im benachbarten Oetwil arrivierte Künstlerpersönlichkeiten niedergelassen hatten, sondern es waren explizite Fachleute mit geübten Augen, die das Ensemble zusammenstellten. Man war darauf bedacht, eine bunte Mannigfaltigkeit an Motiven und Themen auszuwählen. Man fokussierte ebenfalls wieder auf die lokalen Begebenheiten. Auf den Zürichsee, auf Ansichten des Seeufers und der Rebberge. Auf im Schilf vertäute Boote und auf Blumen- und Gartenbilder. Doch mit der Wahl der Werke von Albert Pfister (1884–1978), Karl Landolt (1925–2009) und Helen Dahm (1878–1968) kamen Künstler zum Zuge, die einen experimentellen Umgang mit der Farbe ausübten. Für sie war die Auseinandersetzung mit neuen Darstellungsformen ebenso wichtig wie der Inhalt. Sie betrieben die Malerei als Malerei. Zwar hatte die Kunstkommission die Künstler bereits zu einem früheren Zeitpunkt entdeckt. Von Pfister wurden seit 1944, von Dahm seit 1946 und von Landolt seit 1949 Bilder angekauft. Doch nun hatte man die Möglichkeit, je ein Konvolut zu erwerben. So konnte das Œuvre des jeweiligen Künstlers in der Sammlung dokumentarisch verankert werden.



Albert Pfister: *Kornfeld*, o.J., Öl auf Karton, 70 x 50 cm, Inv. Nr. 1617.

¹⁰⁷⁰ Vgl. RRB 3361 vom 2. Dezember 1954.

Albert Pfister trat bereits 1910 künstlerisch in Erscheinung. Seine Werke waren in einer Gruppenausstellung in der Zürcher Galerie Albin Neupert zusammen mit Werken von Paul Bodmer, Wilhelm Gimmi, Hermann Huber und Reinhold Kündig zu sehen. Damals, so äusserte sich Ernst Morgenthaler in einem Text, soll sich Pfister von seinen Malerfreunden noch nicht sehr unterschieden haben. Erst danach habe er kompromisslos einen eigenen Stil entwickelt, der auf seinem Verhältnis zur Farbe basierte.¹⁰⁷¹ So ging es Pfister bei der Darstellung einer Landschaft nicht um die naturalistische Abbildung einer Topografie, sondern um die atmosphärische Wiedergabe eines ganz auf dem Farbeinsatz basierenden Äquivalents. Pfister strebte danach, das Gesehene in ein Gleichgewicht von Anschauung und Vorstellung zu bringen. Seine Sichtweise wurde angeregt durch die Theorien des Fauvismus sowie durch eigene Anschauung. Während der Reisen nach Marokko und Algerien in den Wintern von 1910 bis 1913 soll er seine malerischen Prinzipien entwickelt und theoretisch fundiert haben.¹⁰⁷² Sein Wissen gab er an zahlreiche Schüler weiter, denen er per Maldiktat seinen Umgang mit Form und Farbe vermittelte. Zu seinen Eleven zählte der in Stäfa wohnende Karl Landolt. Auch in dessen Werken spielen die Leuchtkraft der Farbe und die stilisierten Formen die entscheidende Dominante von Bildkonzept und Bildstruktur. Aus Landolts Atelier erwarb die Kommission gleich acht Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle für das Bezirksgebäude.¹⁰⁷³ Von Pfister erwarben sie fünf Ölbilder.



Helen Dahm: *Kerbel*, um 1953, Öl auf Holz, 123 x 86 cm, Inv. Nr. 1601.

Von Helen Dahm kaufte die Kommission drei Bilder. Helen Dahm erhielt 1954 als erste Künstlerin den Zürcher Kunstpreis zugesprochen, nachdem ihr ein Jahr zuvor im Helmhaus eine weitherum beachtete Ausstellung eingerichtet worden war, in deren Folge sie zur Ehrenbürgerin von Oetwil am See ernannt wurde. Es ist daher einsichtig, dass die Kommission von Helen Dahm Werke für das Bezirksgebäude erwarb, zumal Oetwil eine Gemeinde des Bezirks Meilen ist. Dies sind indes nicht die ersten Ankäufe für die Sammlung des Kantons. Bereits 1946, 1948 sowie 1953 hatte die Kommission Gemälde der Malerin erworben. Auch bei ihr achtete die Kommission darauf, punkto Sujet und

¹⁰⁷¹ Vgl. Morgenthaler 1948, S. 90–93.

¹⁰⁷² Die in der Literatur viel zitierten Reisen nach Tunesien von Paul Klee, August Macke und Albert Moillet fanden erst ein Jahr später, d.h. 1914, statt.

¹⁰⁷³ Vgl. RRB 3361 vom 2. Dezember 1954.

Techniken unterschiedliche Werke zu erwerben, um die Bandbreite ihres Œuvres in der Sammlung zu spiegeln. Zum für Meilen erworbenen Ensemble zählte zum Beispiel die Darstellung eines Riesenkerbels. Helen Dahm lebte seit 1919 in einem kleinen Haus in Oetwil. Um das Häuschen herum hatte sie unter anderem Kerbel, Tabak und Hanf, Sonnenblumen und blaue Wicken gepflanzt. Neben Blumen aus der unmittelbaren Umgebung hatte sie auch «ihre» Blumen in zahlreichen Variationen immer wieder gemalt. Auf dem für das Bezirksgericht Meilen angekauften Bild *Riesenkerbel* (1954) hatte sie das Doldengewächs in die Mittelachse platziert und in bildfüllender Grösse gemalt. Die Pflanze erscheint in einer starken materiellen Präsenz. Die pastose Malweise gibt der Darstellung eine erdig schwere Bildwirkung. Schliesslich kaufte die Kommission ein Katzenbild. Katzen zählten zu den Lieblingstieren der Künstlerin, die sich zahlreich in ihrem verwilderten Garten tummelten. Auch die Darstellung der sitzenden schwarzen Katze am Fenster ist bildfüllend. Als drittes Bild kaufte die Kommission ein Gemälde mit der Darstellung eines Samariters. Helen Dahm wendete sich im Anschluss an ihren Indienaufenthalt (1938/39), wo sie im Ashram Neher Babas weilte und dessen Grabmal sie mit Malereien schmückte, wieder religiösen Themen zu. Diese Gemälde unterscheiden sich in Stil und Ausdruck von den frühen Blumenbildern durch eine Vergeistigung der Mittel, durch eine primitivistisch, an die Frührenaissance und die Volkskunst angelehnte Malweise. Auf dem erworbenen Gemälde sind zwei nur ausschnittsweise ins Bildgeviert gerückte, aperspektivisch wiedergegebene und aus der Fläche heraus entwickelte Figuren dargestellt. Im Zentrum des Bildes die helfenden Hände des Samariters. Die abstrahierende Malweise und die starken Umrisslinien sowie die lila Farbgebung unterstreichen die mystisch spirituelle Wirkung des Bildes.¹⁰⁷⁴

Eugen Georg Zellers drei Stilleben zielen ebenfalls auf den tieferen Kern der Dinge. Von Zeller hatte die Regierung bereits früher Kunstwerke angekauft. So erwarb sie 1929 drei Landschaftsbilder (*Bucht*, 1929, Inv. Nr. 75; *Sommerlandschaft mit Weg*, 1929, Inv. Nr. 167; *Landschaft mit Weg*, 1929, Inv. Nr. 293). Dies war zu jenem Zeitpunkt, als Zeller 1926 nach Fällanden ins Haus seiner Eltern gezogen war. Es ist anzunehmen, dass die namenlosen Landschaften sich auch in dieser Umgebung befinden. Doch das Wo ist nicht wichtig für das Verständnis der Bilder. Für Zeller war Kunst inneres Erleben. Sein Anliegen war es, in den konkreten Erscheinungen, in den sichtbaren Formen der äusseren Welt das innere Leben zur Anschauung zu bringen. Dies gelang am besten durch stille, unspektakuläre Motive und die Wiedergabe jeder kleinen Einzelheit. Schon damals gelang es dem Maler, die Bäume, Wiesen und Felder stofflich greifbar darzustellen. «Die Kraft der Bilder», schreibt sein Biograf G. Griot, «liegt in der konzentrierten Andacht, mit der sein Auge die Erscheinungen in der Natur umfasst».¹⁰⁷⁵ Die Regierung hatte Zellers Malerei sehr geschätzt, wiederholt kaufte sie Lithografien des Künstlers und beauftragte ihn, wie bereits dargestellt, in den 1940er Jahren, Zeichnungen für die Mappenwerke herzustellen. Mit der Ausstattung des Bezirksgebäudes Meilen ergriff die Kommission abermals die Gelegenheit, drei Gemälde des Künstlers anzukaufen. Nun sind es drei Stilleben aus verschiedenen Schaffensperioden: das *Stilleben mit zerbrochener Tasse* (1914, Inv. Nr. 1604), das *Stilleben mit Weinflasche* (Inv. Nr. 1606) sowie das Blumenbild *Anemonen* (1932, Inv. Nr. 1605). Wenn G. Griots schreibt: «Seine Kunst hat sich mit Kraft und Zuversicht aus ihren eigenen Wurzeln nach allen Seiten hin weiter entfaltet. Sie erfasst die Wirklichkeit immer schärfer, sie wird plastischer und der präzise Strich zugleich immer beweglicher, souveräner, freier»,¹⁰⁷⁶ so

¹⁰⁷⁴ Vgl. von Wyss/Paucic 2000.

¹⁰⁷⁵ Griot 1946, S. 26.

¹⁰⁷⁶ Griot 1946, S. 26.

treffen diese Beobachtungen auf diese Werke zu, die sich stilistisch stark voneinander unterscheiden. Gewisse Stilleben von Zeller werden in den Zusammenhang mit der Neuen Sachlichkeit gerückt.

Diese im Vergleich zum Bezirksgebäude Hinwil andere Stimmung in den Bildern scheint nicht nur dem anderen Auswahlverfahren allein geschuldet zu sein, sondern auch dem Umstand, dass der Bezirk Meilen eine Region ist, die mehr als andere durch unterschwellig religiöse Strömungen geprägt war. So soll im Zürcher Oberland ein Sektentum um sich gegriffen haben. In Oetwil zum Beispiel soll die «Auferstehungssekte» mit ihrer Anführerin Dorothea Boller (1811–1895) einige Jahrzehnte früher ihre wildesten Blüten getrieben haben.¹⁰⁷⁷ In Herrliberg gab es seit 1915 eine «Mazdaznan-»Siedlung.¹⁰⁷⁸ Ob der Nachhall dieser Gemeinschaften eine Affinität zu Religiösem in den Menschen, eine Offenheit für Innerlichkeit schuf, kann hier nicht nachgegangen werden. Interessant ist aber doch, dass mit der Arbeit von August Aeppli (1894–1954) *Gegensätzlichkeit* (1954, Inv. Nr. 1622) eines der ersten Werke mit rein abstraktem Motiv für die Sammlung angekauft wurde. Aeppli, ehemaliger Schüler von Ernst Würtenberger und danach Grafiker bei Orell Füssli, beschäftigte sich seit 1936 mit dem Problem der Symbolkraft der Formen und Farben. Daraus entwickelte er eine religiös-symbolische Malerei abstrahierender Richtung, über die er auch schrieb und sich so als Schriftsteller und Autor einen Namen machte.¹⁰⁷⁹

Menschen, die sich vor Gericht verantworten müssen, kommen meist angespannt und nervös in die Verhandlungen. Deshalb sollten Kunstwerke nicht irritieren, nicht ablenken oder gar belehrend wirken. Die Bilder sollten zu einer angenehmen und beruhigenden Atmosphäre beitragen. Sie sollten das Vertrauen in die Institutionen und in die Professionalität ihrer Vertreter bestärken. Insofern sah man es gerne, wenn die Bilder allenfalls unbewusst auf die Wahrnehmung wirkten und sich möglichst unauffällig in die Arbeits- und Gerichtsräume integrierten. Dies galt sowohl für Hinwil wie für Meilen. Dennoch unterschieden sich die Bildprogramme subtil voneinander. Die Landschafts- und Blumenbilder des Hinwiler Bezirksgebäudes beziehen sich auf die sichtbare Natur. Im Zentrum steht das präzise Abschildern des Gesehenen und eine objektivierende, den Naturwissenschaften entlehnte, leicht lesbare Darstellungsweise. Die Bilder für das Bezirksgericht Meilen hingegen zeichnen sich durch künstlerisch komplexere Inhalte, durch schöpferische Tiefe und einen höheren Abstraktionsgrad aus. Die abstrahierenden Landschaftsdarstellungen von Albert Pfister verweisen auf dessen Interesse für atmosphärisch aufgeladene Farbgestaltung. Es ist seine künstlerische Intention, das nicht Vorgegebene, das Atmosphärische, das Unsichtbare mittels Farben und Gestaltung sichtbar zu machen. In den Gemälden von Helen Dahm manifestieren sich Fragen der Existenz und der Spiritualität, Dimensionen, die aufgrund ihres intensiven, persönlichen Suchens zum Ausdruck gelangen. Die Anspielung auf den religiösen Gehalt in dem von einem lyrischen Naturalismus

¹⁰⁷⁷ Vgl. von Wyss/Paucic 2000, S. 66.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Mazdaznan o.J.: Als Mazdaznan wird eine religiöse Lehre bezeichnet, die nach eigenem Verständnis auf einem reformierten Zarathustrismus basiert. Es handelt sich um eine Mischreligion mit zarathustrischen, christlichen und hinduistischen/tantrischen Elementen. Begründet wurde die Lehre von Otoman Zar-Adusht Ha'nish. Die Lehre wurde in Deutschland durch die kalifornischen Farmer und Schweiz-stämmigen David und Frieda Ammann verbreitet. Mit Beginn des Ersten Weltkriegs 1914 wurde Ammann als unerwünschter Ausländer ausgewiesen. Er kehrte in die Schweiz zurück und gründete in Herrliberg die Mazdaznan-Siedlung, die er Aryan nannte.

Ein berühmter Anhänger dieser Lehre war der Maler und Bauhauslehrer Johannes Itten, der von 1938 bis 1954 Direktor der Kunstgewerbeschule in Zürich war.

¹⁰⁷⁹ Vgl. Aeppli 1936.

geprägten Œuvre von Walter Gessner (1900–1989) ist in Werken wie *Kapelle* (o.J., Ankauf 1954, Inv. Nr. 1607) sowie *Ostern* (o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 1130) ebenfalls offensichtlich.¹⁰⁸⁰

Die Unterschiede in den Bildprogrammen für die beiden Gebäude spiegeln die gewachsenen regionalen Kulturen und – so darf angenommen werden – die unterschiedlichen ästhetischen Vorlieben der zu dieser Zeit in der jeweiligen Region lebenden Bevölkerung: Während in Hinwil eine ländlich geprägte, bodenständige und naturverbundene Bevölkerung sowie eine in den zahlreichen Industriebetrieben tätige Arbeiterschaft lebte, wohnte im Bezirk Meilen, insbesondere entlang des Ufers des Zürichsees, eine städtisch geprägte, gebildete Bewohnerschaft. Manche mit einem subtilen Hang zum Geistig-Spirituellen.

Fazit

Die erste, 1945 konstituierte Kunstkommission amtierte sechs Jahre. 1951 gaben Hermann Hubacher, Gotthard Jedlicka und Oskar Reinhart ihren Rücktritt bekannt. Nach ihrem Rücktritt wurden neue Mitglieder ernannt. So wurde Hermann Hubacher 1951 durch den Bildhauer Franz Fischer (1951–1959) ersetzt, der bis 1959 in der Kommission verblieb. Nachfolger von Fischer wurde Emilio Stanzani (1959–1967) und nach ihm der Bildhauer Hans Jakob Meyer (1967–1972).

Jakob Ritzmann blieb noch bis 1955 in der Kommission. Danach gab auch er seinen Rücktritt ein. Die Aufgabe der Kommissionsmitglieder war zunehmend anspruchsvoller und zeitintensiver geworden. Die Kommission war einerseits mit den regulären Ankäufen beschäftigt. Andererseits mussten Kunstwerke für die Gestaltung der Neubauten gekauft werden. Nach Ritzmanns Rücktritt trat der Winterthurer Maler Fritz Zbinden an seine Stelle. Zbinden blieb bis 1963 und wurde danach von Walter Sautter abgelöst, der seinerseits bis 1979 in der Kommission aktiv war. Ab 1979 bis 1991 vertrat Henri Schmid die Fraktion der Maler.

Die Zusammenstellung der Kunstkommission folgt einem demokratischen Prinzip. Die verschiedenen kunstinteressierten Parteien sollten Mitsprache an den Werkankäufen und Stipendienvergaben haben. So sind neben den Bildhauern und Malern immer auch Sammler und Mitglieder aus den Bildungsinstitutionen oder der Professorenschaft der Universität Zürich mit von der Partie. In den ersten Kommissionen waren die Vertreter der Bildung oft doppelt vertreten. So sassen die folgenden Professoren und Lehrer in der Kommission: Prof. Dr. Gotthard Jedlicka (1945–1951), Prof. Dr. Hans Hofmann (1951–1956), Prof. Dr. Paul Schaffner (1951–1959), Prof. Dr. Peter Meier (1956–1963), Prof. Dr. Richard Zürcher (1963–1971) und Gymnasiallehrer Paolo Brändli (1967–1981).

Die Seite der Sammler und Kuratoren wurde in der ersten Kommission von Oskar Reinhart vertreten (1945–1951). Balthasar Reinhart¹⁰⁸¹ war von 1959 bis 1967 im Gremium.

Ex officio sind Vertreter des Hochbauamtes mit von der Partie. Anfänglich waren dies die Kantonsbaumeister oder Verantwortliche der Stabsabteilung. Von Anfang an dabei war

¹⁰⁸⁰ Walter Gessner wurde 1939 von der Kantonsregierung beauftragt, die Zeichnung *Toggwil* (1939, Inv. Nr. 11539) für die Mappe *Zürcher Landschaften* zu realisieren. In den 1942er Jahren folgte ein Auftrag, acht Aquarelle von der Pfannenstil-Landschaft für das Mappenwerk zu realisieren (*Mappe mit 8 Aquarellen*, 1942, Inv. Nrn. 2264–2271)).

¹⁰⁸¹ Vgl. Widmer 2005: Balthasar Reinhart war der jüngste Sohn von Georg und Olga Reinhart-Schwarzenbach. Er war 1949 Gründer der Volkart-Stiftung in Winterthur.

Kantonsbaumeister Peter Heinrich (1945–1959), der nach seinem Rücktritt von Bruno Witschi (1959–1972) und danach Paul Schatt (1972–1984) abgelöst wurde.

Die erste offiziell ernannte Kunstkommission prägte das Gesicht der Sammlung nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs entschieden mit. Den Fokus hatte die Kommission auf Paris gerichtet und auf Künstlerinnen und Künstler, die dort ihre Ausbildung absolvierten. In der Malerei bevorzugte sie die Figuration, klare Formen, kräftige Farben und in der Plastik das klassische Ideal. Mit Ausnahme der Werke von Walter Bodmer und Leo Leuppi und einigen Arbeiten auf Papier für das Universitätsspital kaufte sie keine abstrakten Werke an.

Als nach und nach der Kommission neue Mitglieder beitraten, änderte sich der Blick. Die neuen Kommissionsmitglieder waren nicht nur Städter. Manche lebten auf dem Lande. Fritz Zbinden (1955–1963), Walter Sautter (1963–1979) oder Henri Schmid (1979–1991) kannten die lokalen Szenen gut. Dies gilt auch für die Bildhauer, deren Vertreter nacheinander Franz Fischer (1951–1959), Emilio Stanzani (1959–1967) und Hans Jakob Meyer (1967–1972) waren. Neben Ankäufen in den Zürcher Galerien und dem Kunsthaus Zürich kaufte man weiterhin an in der Zürich-Land-Ausstellung und in den Dezemberausstellungen im Kunstmuseum Winterthur.

Die erste Frau im Gremium war Katharina Sallenbach. Die Bildhauerin wurde 1972 in das Gremium gewählt und blieb bis 1982. Sie wurde von Marguerite Hersberger (bis 1995) abgelöst. Über den Beitrag der Frauen im Gremium wird noch ausführlich berichtet.

Der in den 1950er Jahren einsetzende wirtschaftliche Aufschwung erfasste auch die Künstlerinnen und Künstler. Während die einen sehnsüchtig dem Vergangenen nachtrauerten, suchten andere intensiv nach neuen Ausdrucksformen. Dies spiegelt sich auch in der Kunstsammlung: Viele Werke bewegten sich zwar im Rahmen der traditionellen Bildthemen. Doch diese wurden zunehmend neu gesehen. Die Grenzen zwischen Figuration und Abstraktion wurden fließend und lösten sich nach und nach auf. Die Ideologie der geistigen Landesverteidigung wurde langsam überwunden. Auch die Selbstwahrnehmung der Künstler und ihr Blick auf ihre Arbeit änderte sich. Bevor die neuen Herausforderungen, die auf die Kunstkommission zukamen diskutiert werden können, widmet sich das nächste Kapitel zuerst noch der Selbstdarstellung der Künstlerschaft.

14. Selbstwahrnehmung

Die Repräsentanten des kulturellen Lebens

Die Tradition, Gelehrte, Dichter und Denker beziehungsweise wichtige, in Zürich lebende Persönlichkeiten der Kultur mit einem Bildnis zu ehren, hatte der Regierungsrat seit jeher als wichtiges Tätigkeitsgebiet erachtet. Jakob Ritzmann, Mitglied der ersten Kunstkommission, hob die Bedeutung dieser Tradition in seinem Rechenschaftsbericht ebenfalls hervor.¹⁰⁸² Die Kommission kaufte zahlreiche Werke an. Über jenes von Charles Ferdinand Ramuz wurde bereits berichtet. Er gab aber auch Bildnisse in Auftrag wie zum Beispiel das Porträt von James Joyce.

Dieser Brauch, mit Bildnissen die Erinnerung an wichtige Persönlichkeiten für die Zukunft aufrecht zu erhalten, galt auch für die Protagonisten und Protagonistinnen der Zürcher Malerei und Bildhauerei. So erwarb man Bildnisse von Malern und Malerinnen, die das künstlerische Schaffen im Kanton Zürich wesentlich geprägt haben. Sei es in ihrem eigentlichen Gebiet der Malerei und der Bildhauerei, wo manche auch als Dozenten an Schulen und Akademien tätig waren. Sei es, dass sie sich als Kulturpolitiker betätigt, und dem kulturellen Leben so wesentliche Impulse verliehen hatten.

Das Ensemble der Künstlerbildnisse führt so die persönlichen Reflexionen der Künstler und Künstlerinnen in der Form von Selbst- und Fremdporträts vor Augen. Zu diesen Gemälden zählen auch Bilder, bei denen sich die Künstler in ihren Ateliers wechselseitig besuchten und sich bei der Arbeit beobachteten. Überdies sind diese Bilder auch wichtige Zeugnisse der Arbeitsverhältnisse und geben Auskunft über den Wandel des Selbstverständnisses bei dieser Berufsgruppe.

Die Selbstporträts der Künstlerschaft

Ferdinand Hodler

Das Porträt Ferdinand Hodlers, das der Regierungsrat 1917 anlässlich der Hodler-Ausstellung im Kunsthaus Zürich ankaufte, war das erste Künstlerporträt überhaupt, das für die Sammlung erworben wurde.¹⁰⁸³



Ferdinand Hodler: *Selbstbildnis*, 1892, Öl auf Leinwand, 33 x 24 cm, Inv. Nr. 1060.

¹⁰⁸² Ritzmann 1955, S. 18.

¹⁰⁸³ Ferdinand Hodler, *Selbstbildnis* (1892, Ankauf 19187, Inv. Nr. 1060).

Als das Porträt erworben wurde, stand Hodler im Zenit seiner Künstlerkarriere und wurde nach langer Verfehmung endlich auch von der Öffentlichkeit als bedeutender Künstler und Wegbereiter der neuen Schweizer Kunst anerkannt. Interessant ist, dass der Regierungsrat eine Darstellung erwarb, die, wie bereits erwähnt, den Künstler am Anfang seiner Karriere zeigt.

Ferdinand Hodler gilt als einer der aktivsten Selbstdarsteller. Er porträtierte sich andauernd und während seines ganzen Lebens. Matthias Fischer machte in seinem Buch über den jungen Hodler¹⁰⁸⁴ plausibel, dass die Selbstdarstellungen des Künstlers schon damals einer Strategie der Selbstinszenierung folgten; deshalb auch die zahlreichen Porträts. Hodler war jedoch nicht der einzige, der sich wiederholt selbst darstellte.

Sigismund Righini

Auch Sigismund Righini porträtierte sich oft. Als erfolgreicher Maler und einflussreichster Schweizer Kunstpolitiker seiner Zeit malte er sich bekleidet mit einem eigens für ihn gefertigten, voluminösen Mantel. Dieses Kleidungsstück, ein schwarzer Schlapphut, eine randlose Brille und ein auffallend langer, rotglühender Bart bilden seine Markenzeichen. Sie machen ihn unverkennbar und unterstreichen seine Autorität.¹⁰⁸⁵



Sigismund Righini: *Selbstbildnis*, 1925, Farbstiftzeichnung, 17 x 12 cm, Inv. Nr. 882.

Righini war ein Meister der Farbstiftzeichnung. Auch als er den Pinsel aus der Hand gelegt und sich vom Ausstellungsbetrieb zurückgezogen hatte – er wollte seine Malerkollegen nicht konkurrenzieren, sondern sich als Kunstpolitiker ganz für sie einsetzen –, so hatte er doch den Zeichenstift und den Notizblock tief in einer Innentasche des Mantels vergraben, um sie stets zur Hand zu haben. Im Verborgenen fertigte er so Hunderte von kleinformatigen Farbstiftzeichnungen an. Wie virtuos er den Farbstift führte, zeigen die zwei Selbstbildnisse, die in die Kunstsammlung gelangten. Das eine Blatt zeigt den Maler frontal. Den Blick streng geradeaus gerichtet. In den Händen hält er Stift und

¹⁰⁸⁴ Vgl. Zum Thema des Selbstbildnisses beim jungen Hodler: Fischer 2009.

¹⁰⁸⁵ Selbst dann, wenn er sich im Kreise seiner Familie malte, integrierte er seine Gestalt mit Mantel und wallendem Bart. Beispiele sind: *Selbstporträt* (1914), Öl auf Leinwand, 191 x 147 cm, oder *Die Familie I* (1904) Öl auf Leinwand, 121,5 x 151 cm. Beide Werke: Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur.

Zeichenblock. Der Kopf verliert sich im Dunkel des Hintergrundes. Der gepflegte lange Bart ist mit ein paar senkrechten Strichen angedeutet. Gekleidet ist er in ein helles wallendes Hemd, das nur mit einigen Linien umschrieben ist. Die Zeichnung ist zu später Stunde entstanden, wie der Titel *Skizzieren bei Nacht* (1925, Ankauf 1988, Inv. Nr. 7917) kommuniziert. Die zweite Darstellung ist ein expressiv gezeichnetes Brustbild. Der lange rote Bart macht den Maler unverkennbar (*Selbstbildnis*, 1925, Ankauf 1947, Inv. Nr. 882). Die beiden Zeichnungen zeigen schonungslos und ungeschönt das private Gesicht des Malers und Menschen Sigismund Righini.

Giovanni Giacometti

Die eigentliche Domäne von Giovanni Giacometti (1868–1933) war das Landschaftsbild. Doch ohne Porträtmalerei kam auch Giacometti nicht aus. Seine Familie hat er wiederholt gemalt. Auch sich selbst. Das *Selbstbildnis* (o.J., Inv. Nr. 1237) kam 1949 in die Kunstsammlung. Der Maler porträtierte sich stehend in einem Raum vor geschlossenen Fenstern, durch das goldene Sonnenstrahlen hereinströmen. Er selbst steht im Gegenlicht. Der Kontrast von hellerscheinendem Sonnenlicht und dunkelgrünem, in differenziertem Kolorit gemaltem Anzug weist den Maler als den Farbenmagier aus, der er ist. Giacometti lebte die längste Zeit seines Lebens im Bergell. Dort hatte er auch sein Atelier eingerichtet, das er über alles liebte, wohl nicht zuletzt wegen des intensiven Lichts.

Fleissige Schaffer

Von dem Stolz und der Selbstsicherheit, mit denen sich Hodler, Righini und Giacometti in ihren Bildern inszenieren, ist bei vielen Malern dieser und der nachfolgenden Generation wenig zu erkennen. Auch der Habitus, sich als Malerfürsten zu präsentieren, war nicht mehr aktuell. Die meisten Maler waren auch keine Singles, die sich ein Leben als Dandy, Flaneur oder Bohémien leisteten. Sie waren verheiratet und hatten Familie, die sie auch in schweren Zeiten durchbringen mussten. Wenn sie das Glück hatten, sich ihren Lebensunterhalt nicht als Zeichenlehrer, Dekorationsmaler, Illustrator, Bildjournalist, Grafiker, Designer oder mit anderen Gelegenheitsjobs verdienen zu müssen, sondern sich ihrer bevorzugten Beschäftigung der Malerei widmen konnten, so hatten sie zumindest Entbehrungen kennengelernt. Sie kannten die Härte der Existenz. Immer ist da eine leise Skepsis oder ein Zweifel zu erkennen. Es sind stolze, doch selten dominante Persönlichkeiten. Sie erscheinen zurückhaltend, bisweilen schüchtern, oft als fleissige Schaffer.

Alfred Marxer

Alfred Marxer klammerte sich für sein *Selbstbildnis* (1942, Ankauf 1946, Inv. Nr. 793) an das traditionelle Darstellungsmuster, das er an der Akademie gelernt hatte. Die Bildanlage seines Selbstporträts ist konventionell. Marxer malte sich in Seitenansicht, mit Pinsel und Palette vor der Leinwand stehend. Eher steif steht er da und mustert mit kritischem Blick seine Gestalt im Spiegel. Dieser steht ungünstig. Denn der Maler muss die Augen verdrehen, so dass die Pupillen hinter der randlosen Brille knapp zu sehen sind. Marxer hatte sich die stilistischen Neuerungen, die sich angeregt durch die Ecole de Paris auch in Zürich verbreiteten, nie angeeignet. In manchen Texten, die er für die «Neue Zürcher Zeitung» verfasste, distanzierte er sich geradezu von den neuen Strömungen. Nicht, dass er sich die «neue» Malerei nicht hätte aneignen können. Marxer war ein guter Handwerker und ein versierter Beobachter, doch sein Anliegen war die Pflege des repräsentativen Bildnisses. Marxer präsentiert sich mit dunkelblauem Béret, einer typisch französischen Kopfbedeckung. Das Béret war ursprünglich die Mütze der Schäfer in den Pyrenäen. Im

19. Jahrhundert kam es in Paris auf und wurde als Zeichen künstlerischer Identität getragen.¹⁰⁸⁶

Marxer, der das Malen als Handwerk begriff, übernahm das Kleidungsstück, weil er überzeugt war, dass es besser zu ihm passte als der Strohhut, der von den Impressionisten getragen wurde, die sich wie van Gogh darstellten. Alfred Marxer war bereits verstorben, als die erste Kunstkommission das Selbstbildnis als Zeichen der Wertschätzung erwarb.

Willy Fries

Willy Fries, der Schwiegersohn von Sigismund Righini, legte wie dieser Wert auf Etikette. Er malt sich als stattlicher Herr im Atelier bei der Arbeit. Gut bürgerlich gekleidet mit weissem Hemd, Krawatte, Gilet und Anzug, mit Pinseln in der Hand vor der Staffelei stehend. Die Wand, vor der er sich positioniert hatte, ist dicht behängt mit seinen Bildern. *Mein Spiegelbild* ([Selbstbildnis], 1942, Ankauf 1942, Inv. Nr. 594) zeigt einen erfolgreichen Maler. Willy Fries hatte 1937 nach dem Tod seines Schwiegervaters dessen Ämter übernommen. In seiner Eigenschaft als Präsident der Zürcher Sektion der GSMBA hatte er Einsitz in verschiedensten Gremien und beriet den Regierungsrat in verschiedenen Angelegenheiten. Er war ein gefragter Porträtmaler und betrieb erfolgreich eine private Malschule. Selber malte er allerdings am liebsten ironische und humorvolle Genreszenen. Doch so selbstsicher, wie er sich darstellte, war er wohl doch nicht. Die Stirn hatte er in Falten gelegt. Der Blick ist skeptisch, sogar etwas mürrisch.

Alexandre Blanchet

Alexandre Blanchet (1882–1961) ist ein Meister der plastischen Darstellung. Diese charakteristische Darstellungsweise vermittelte er zahlreichen Zürcher Schülerinnen und Schülern, die, mangels einer eigenen Akademie in Zürich, seinen Unterricht an der Ecole des Beaux-Arts in Genf besuchten.¹⁰⁸⁷



Alexandre Blanchet: *Le peintre*, o.J., Öl auf Leinwand, 69,5 x 51,5 cm, Inv. Nr. 570.

¹⁰⁸⁶ Es existieren zahlreiche Fotografien auf denen Auguste Rodin oder Bilder auf denen Otto Charles Bänninger mit Béret zu sehen sind.

¹⁰⁸⁷ Zu diesen zählen zum Beispiel Hanny Fries, Carlotta Stocker oder Willy Suter.

Das Porträt *Le peintre* (o.J., Ankauf 1941, Inv. Nr. 570) ist ein gutes Beispiel für seine anschauliche Malweise. Es zeigt den Maler würdevoll und mit Pinsel und Palette in der Hand vor der Staffelei. Er hatte seinen Malerkittel abgelegt und trägt einen eleganten Anzug mit weissem Hemd und schwarzer Fliege. Das Bild ist für die Nachwelt gedacht, die ihn als erfolgreichen Künstler und geschätzten Lehrer in Erinnerung behalten sollte.¹⁰⁸⁸

Reinhold Kündig

Von Reinhold Kündig (1888–1984) kaufte der Regierungsrat insgesamt drei Selbstbildnisse. Das erste *Selbstbildnis* (1940, Inv. Nr. 497) erwarb er 1941. Es ist ein Bruststück, das den Maler in Dreiviertelansicht vor seinem Fenster im Atelier zeigt. Der Maler blickt durch randlose Brillengläser dem Betrachter entgegen. Kündig wirkt still und verhalten. Das zweite Bild ist hingegen eine grosszügige, repräsentative Selbstdarstellung (*Selbstbildnis*, 1943, Ankauf 1943, Inv. Nr. 643). Der Regierungsrat hatte das Gemälde in einer von der GSMBA organisierten Ausstellung im Kunsthaus Zürich erworben. Auch das dritte Selbstporträt kaufte die Regierung anlässlich einer Ausstellung im Kunsthaus (*Selbstbildnis*, 1955, Ankauf 1959, Inv. Nr. 1981). Anhand der drei Bildnisse lässt sich verfolgen, wie der Maler zunehmend Sicherheit in seiner Tätigkeit gewinnt. Dies manifestiert sich einerseits in der Malweise und andererseits in der Art, wie sich der Künstler präsentiert. In allen drei Porträts malte Kündig mit viel Farbe und übermalte dabei gewisse Partien immer wieder.



Reinhold Kündig: *Selbstbildnis*, 1955, Öl auf Leinwand, 93 x 73 cm, Inv. Nr. 1981.

Im zweiten Bild trug er die Farbe expressiv und in mehreren Schichten übereinander auf. Er wählte zudem einen beinahe reinen Gelbton für die Darstellung seines Jacketts, der sich kontrastreich von dem dunkelgrün gehaltenen Hintergrund abhebt und dem Bild Frische verleiht. Die dritte Komposition ist zurückhaltender in der Farbgebung und noch differenzierter in der Malweise. Kündig wählte jetzt Ockergelb und Braun. Mit dem Palettmesser modellierte er bestimmte Partien, drückte

¹⁰⁸⁸ Das Kunsthaus Zürich hatte vom 7. Dezember 1941 bis 1. Februar 1942 den Schweizer Bildhauern und Malern eine Ausstellung gewidmet. Das Bildnis von Alexandre Blanchet wurde aus dieser Ausstellung erworben.

die aufgetragenen Farbpakete flach oder kratzte sie wieder ab, bis die für ihn typisch schrundige Oberflächenstruktur entstanden war. Die letzten beiden Kompositionen haben von der Bildanlage her viel Ähnlichkeit miteinander. In beiden Bildern inszenierte sich der Künstler im Atelier. In beiden Bildern trägt er denselben Malerkittel und einen Hut auf dem Kopf. Er schaut über die Schulter zum Publikum hin. Das letzte Porträt ist aus grösserer Distanz gemalt, so dass sich Kündig jetzt auch mit dem Pinsel in der Hand darstellen konnte.

Hermann Huber

Von Kündigs Schwager Hermann Huber (1888–1967) wurde nur gerade ein Selbstbildnis erworben (*Selbstporträt*, 1953, Ankauf 1954, Inv. Nr. 1551). Es ist eine Federzeichnung, auf der sich der Künstler in fotorealistischem Stil frontal dargestellt hat. Mit hoher Stirn, grossen, prüfenden Augen und schmalen Lippen erweist er sich als sensibler, nachdenklicher Mensch, der die Entbehrungen kennt.

Alfred Bernegger

Von Alfred Bernegger (1912–1978) gibt es mehrere Selbstporträts in der Sammlung. Der Künstler wurde schon früh als junges, aufstrebendes Talent gefeiert. Doch sein Ausdruck ist stets ernsthaft und sorgenvoll. In einem 1943 im Kunsthaus Zürich anlässlich der Ausstellung *Junge Schweizer Kunst* angekauften Kniestück malt sich der noch junge Künstler mit weit aufgerissenen Augen. Die Haare zerzaust. Die Stirn in Falten gelegt. Nicht nur das Gefühl der Unsicherheit spricht aus dem Bild, sondern Ortlosigkeit, Heimatlosigkeit, Ungewissheit. Bernegger wirkt in seiner ganzen Existenz verunsichert. Er malte sich in der Bibliothek vor einem randvollen Büchergestell. Nichts weist darauf hin, dass der Abgebildete Maler ist (*Selbstporträt*, o.J., Ankauf 1943, Inv. Nr. 609). Auf einem späteren Selbstporträt ist nur sein Antlitz zu sehen. Neugierige Augen zwar, doch das Leben hat Spuren hinterlassen. Sein Gesicht ist von tiefen Falten zerfurcht (*Selbstbildnis*, o.J., Ankauf 1966, Inv. Nr. 2792). Die Verunsicherung, die der Künstler in seinem Leben erfahren haben muss, charakterisiert auch die späten Porträts, die er nicht mehr in Öl, sondern mit Farbstift und in Aquarelltechnik auf Papier gemalt hat. Das manchmal nur mit ein paar flüchtigen Farbstiftstrichen skizzierte, faltenzerfurchte Gesicht mit dem stechenden Blick ist stets voller Angst und Verzweiflung. (*Selbstbildnis VI*, o.J., Ankauf 1973, Inv. Nr. 3553; *Selbstbildnis*, o.J., Ankauf 1986, Inv. Nr. 7694).

Albert Gerster

Im Verlaufe der 1950er Jahre änderte sich die Künstlerdarstellung. Das Ende des Krieges und der sich anbahnende Wirtschaftsaufschwung liessen manche Künstler hoffnungsvoller und zuversichtlicher in die Zukunft blicken. Einer dieser Maler ist Albert Gerster (*1929), dessen *Selbstporträt* (1951, Ankauf 1951, Inv. Nr. 1123) diese Veränderung zum Ausdruck bringt. Das Bild wurde in der Zürich-Land-Ausstellung in Uster erworben. Der junge Künstler inspiziert sich neugierig im Spiegel. Er zeigt sich selbstbewusst, wirkt überzeugt, seinen Weg gefunden zu haben. Für sein Selbstbildnis liess er sich von den Strömungen der geometrischen Abstraktion anregen. Die Leinwand, auf der er sein Bildnis zu malen suggeriert, ist als langgestrecktes Dreieck am Rande des Bildgevierts Teil des Hintergrundes, der aus flächig gemalten Rechtecken gebildet ist. Mit diesem Bildnis hatte der Künstler sich von seinen früheren naturalistischen Darstellungen, von denen sich ebenfalls einige Zeichnungen und grafische Blätter in der Sammlung befinden, abgewendet. Es ist das Gefühl der Teilhabe an der Moderne, die ihn beflügelt haben muss und ihn eine Kraft entwickeln liess, die sich im Bild wiederfindet. Jedenfalls war der Künstler von seiner Darstellung überzeugt, denn er schrieb am 24.

September 1952 einen Brief an das Hochbauamt mit der Bitte, das Selbstporträt, das in den Räumen der Universität Zürich hing, ausleihen zu dürfen. Er wollte es anlässlich seiner Prüfung zum Zeichenlehrer einer Kommission präsentieren.¹⁰⁸⁹ Der Bitte des Künstlers wurde stattgegeben. 1955 kaufte der Kanton das *Porträt des Knaben Konrad M.* (o.J., Ankauf 1955, Inv. Nr. 1674). Die ästhetischen Fragestellungen, die Gerster nach dem Krieg umgetrieben hatten, sind nun prononcierter. Die Malweise ist flächiger und kantiger geworden. Die dunkeltonige Palette mit den Rot-, Braun- und Grautönen hatte er beibehalten und wendete sie auch auf die Darstellung des Knaben an, der allerdings seltsam unwirklich wirkt.

Felix Kohn

Oft sind mit der Selbstdarstellung theoretische Fragestellungen verwoben. Diese schoben sich etwa bei Felix Kohn (1922–2000) in den Vordergrund, als er sich in einem vom Kubismus hergeleiteten Stil porträtierte (*Selbstporträt*, o.J., Ankauf 1953, Inv. Nr. 1502). So wählte er eine Bildanlage, bei der er sich mit Blick über die Schulter zurück malte. Es scheint dies in erster Linie mehr ein Kunstgriff zu sein, um das in Dreiviertelansicht wiedergegebene Antlitz in flächige Facetten aufzulösen, als die Absicht, wirklich ein Selbstporträt zu malen.¹⁰⁹⁰ Das Gemälde hatte die Kommission in einer Ausstellung junger Zürcher Künstler im Helmhaus angekauft.

Ella Lanz

Porträts von Künstlerinnen sind selten. Eine Ausnahme macht das Bildnis von Ella Lanz (1932–2009), die in ihrer Selbstdarstellung einen schonungslosen Umgang mit sich selbst pflegt (*Selbstbildnis*, 1979, Ankauf 1992, Inv. Nr. 8352). Ella Lanz porträtierte sich frontal, bildfüllend, mit kreidebleichem, hagerem Gesicht und mit grossen, wachen Augen. Sie wirkt seltsam durchsichtig und nahezu unreal vor dem indigoblauen Hintergrund.

Die Malerfreunde und Vorbilder

Neben den Selbstporträts wurden zahlreiche Bildnisse erworben, die Künstler von befreundeten Malern oder von ihren Vorbildern malten. Es kam vor, dass sich die Künstler zu Übungszwecken wechselseitig porträtierten oder dass sie ein Modell brauchten, um ihre Fertigkeiten zu vertiefen. Dies ist nicht nur bei den Bildhauerinnen und Bildhauern der Fall, wie im Zusammenhang mit den Schülerinnen und Schülern von Germaine Richier bereits oben dargestellt wurde. Auch die Maler porträtierten sich gegenseitig oder besuchten sich in ihren Ateliers, um sich bei der Arbeit zu beobachten.

Eugen Eichenberger und der Malerfreund Hans Affeltranger

Ein Gemälde eines Malerfreundes stammt von Eugen Eichenberger (*1926). Er malt seinen Malerfreund H.A. bei der Arbeit im Atelier (*Malerfreund H.A.*, Ankauf 1950, Inv. Nr. 1081). Mit H.A. ist Hans Affeltranger gemeint, der Winterthurer Maler, der sich einen Namen mit Darstellungen des Zürcher Unterlandes um Marthalen, Rudolfingen, Gächlingen oder Schaffhausen gemacht hatte. Charakteristisch für seine Motive sind die breitausladenden flächigen Dächer der Zürcher Fachwerkhäuser. Eichenberger malte seinen Freund in Rückenansicht, wie er mit dem Pinsel in der

¹⁰⁸⁹ Gerster 1952.

¹⁰⁹⁰ Von Felix Kohn befinden sich ein Stillleben sowie eine Büste aus Sandstein in der Sammlung.

einen und der Palette in der anderen Hand vor der Leinwand steht. Er schaut dem Malerfreund sozusagen über die Schulter, wie er die ersten Pinselstriche auf eine noch beinahe unberührte Leinwand setzt. Noch ist das Motiv nicht weit gediehen, und es ist nicht auszumachen, was Affeltranger zu malen begonnen hat. Die beiden Künstler lebten in Winterthur und waren miteinander befreundet. Sie waren fast gleich alt und beide bestrebt, sich die neuen Entwicklungen in der Malerei anzueignen. Von beiden Künstlern gibt es zahlreiche Bilder in der Sammlung, die von ihrer Suche nach neuen Bildfindungen zeugen. Letztlich blieben jedoch beide Maler der Figuration treu.

Walter Sautter besucht Cuno Amiets Atelier auf der Oschwand

Walter Sautter (1911–1991) war ein leidenschaftlicher Porträtist. Er malte zahlreiche Künstlerfreunde, auch sein grosses Vorbild Cuno Amiet, den er 1960 auf der Oschwand in seinem Atelier besuchte und ihn an der Leinwand arbeitend darstellte (*Cuno Amiet in seinem Atelier auf der Oschwand*, 1960, Ankauf 1961, Inv. Nr. 2045).¹⁰⁹¹ Cuno Amiets Atelier ist ein geräumiger Raum mit einer vom Boden bis zur Decke reichenden Fensterfront, die den Aussen- mit dem Innenraum verschmelzen lässt. Gleichmässig flutet das Licht in das Zimmer und erhellt jeden Winkel. Das Atelier hat eher den Charakter einer bürgerlichen Stube denn einer Malerwerkstatt. Vor dem Fenster steht ein grosser runder Tisch, der mit einem hellen Tischtuch bedeckt ist. Auf dem Boden liegen kostbare Teppiche. An den Wänden hängen Bilder. Sockel und Gestelle mit Blumen, Skulpturen und Büsten stehen die Wand entlang aufgereiht neben den grossen Fenstern. Die Staffelei mit Leinwand steht in der Mitte des Raumes. Davor der leicht gebeugte Künstler, die Palette in der Linken, den Pinsel in der Rechten. Der Maler ist dabei, Farbe auf die Leinwand aufzutragen. Der Künstler ist äusserst konzentriert bei der Arbeit. Der Maler scheint ohne zu kleckern malen zu können, denn Amiet trägt keinen Arbeitskittel, sondern Anzug und Krawatte. Amiets Atelier befand sich in einem alten Bauernhaus, das der Künstler 1908 in Oschwand neben seiner Wohnung im benachbarten Jugendstilhaus gekauft und in ein Atelierhaus umgebaut hatte. Amiet war gesellig. In dem abgebildeten Raum gingen illustre Gäste, Sammler, Museumsdirektoren sowie zahlreiche Künstlerfreunde ein und aus. Hodler, Giacometti und Klee zählten dazu. Auch Schüler und Schülerinnen wurden hier von Amiet unterrichtet. Amiet galt als strenger Lehrmeister und als disziplinierter Maler. Täglich ging er ins Atelier. Jeden Morgen begann er um sieben Uhr mit der Arbeit. Pünktlich um achtzehn Uhr fiel die Türe ins Schloss und Amiet begab sich zum Aperó ins benachbarte Restaurant Oschwand. Sautter hatte den Maler 1960 gemalt, ein Jahr vor seinem Tod. Amiet erreichte das nahezu biblische Alter von 93 Jahren. Walter Sautter kannte den Maler, seit er elf Jahre alt war: «Cuno Amiet war ein Vetter von Walters [Sautters, KF] Mutter, die eine innige Freundschaft mit Frau Amiet verband.»¹⁰⁹² Schon als Kind war der junge Sautter oft auf der Oschwand zu Besuch und wurde von Amiet bei den ersten kindlichen Fingerübungen ermuntert. Auch seine Ausbildung sollte Sautter bei Cuno Amiet erhalten; doch bereits die erste Parisreise, die ihm seine Eltern nach der Maturaprüfung ermöglichten, führte Sautter weg von Amiets Malweise, die dennoch in Bezug auf die Auffassung der Licht- und Farbgebung Spuren bei ihm hinterliess. Die beiden Maler schienen sich in der Folge auseinandergelebt zu haben. Andere Vorbilder wie Ernst Morgenthaler und Fritz Pauli wurden für Sautter wichtig bei der Ausbildung eines eigenen Stils. Doch in den 1960er Jahre kam es zu einer Versöhnung zwischen den beiden Malern, und so kam es zu der

¹⁰⁹¹ Dieses Bild wurde 1960 gemalt und datiert nicht wie irrtümlicherweise angegeben in der Monografie von Dorothea Christ über Walter Sautter aus dem Jahr 1962.

¹⁰⁹² Wyss-Sautter 1992, S. 7–8.

erwähnten Atelierdarstellung, die nur eine von mehreren Darstellungen Sautters ist, die Amiet in seinem Atelier beim Malen an der Staffelei zeigen.¹⁰⁹³

Walter Sautter präsentierte das Bild an der Zürich-Land-Ausstellung, die vom 25. Juni bis 30. Juli 1961 im Kunstmuseum Winterthur zu sehen war. Noch während der Dauer der Ausstellung verstarb Cuno Amiet am 6. Juli 1961 auf der Oschwand. Der Kanton erwarb das Bild, um dem Maler, der vielen Künstlern ein Vorbild war und der als Juror beim Wettbewerb für den Neubau der Universität Zürich 1914 mitgewirkt hatte, ein ehrendes Andenken zu bewahren.



Walter Sautter: *Cuno Amiet in seinem Atelier auf der Oschwand*, 1960, Öl auf Leinwand, 140 x 120 cm, Inv. Nr. 2045.

Wie Dorothea Christ in ihrer Monografie berichtet, wuchs Sautter in einem kultivierten, bürgerlichen Elternhaus auf. Theater, Musik, Malerei, Literatur gehörten zum Alltag.¹⁰⁹⁴ Im Zürcher Kulturleben aktive Kunschtchaffende zählten zu seinem Freundes- und Bekanntenkreis. Zeit seines Lebens pflegte er mannigfaltige Kontakte zu den Künstlerkollegen, die er leidenschaftlich gern porträtierte. Zahlreiche Porträts fanden nach dem Tod Walter Sautters den Weg in die Kunstsammlung. Das Porträtensemble bildet einen wichtigen Teil des «Who is Who» des kulturellen Lebens der Nachkriegskunstszene ab und erinnert an die Maler, die in dieser Zeit im Zusammenhang mit dem bürgerlichen Kunschtchaffen in Zürich mitredeten: Dazu zählen zwei Porträts des Bildhauers Hermann Hubacher (*Hermann Hubacher*, o.J., 1958, Inv. Nr. 1955, sowie 1959, Ankauf 1993, Inv. Nr. 8332),

¹⁰⁹³ Vgl. Christ 1992, S. 21–32.

¹⁰⁹⁴ Vgl. Christ 1992, S. 21–32.

zwei Porträts von Eugen Häfelfinger (*Eugen Häfelfinger*, o.J., Ankauf 1959, Inv. Nr. 1975, sowie o.J., Ankauf 1992, Inv. Nr. 8333), der eben erwähnte Cuno Amiet, ferner die Maler Albert Pfister (*Albert Pfister*, o.J., Ankauf 1980, Inv. Nr. 6454), Ernst Morgenthaler (*Ernst Morgenthaler*, 1957, Ankauf 1960, Inv. Nr. 2013), Karl Madritsch (*Karl Madritsch*, 1972, Ankauf 1992, Inv. Nr. 8328), Henri Schmid (*Henri Schmid*, 1990, Ankauf 1991, Inv. Nr. 8209), Heinrich Müller (*Heinrich Müller*, 1972, Ankauf 1992, Inv. Nr. 8330) sowie die Malerin und Plastikerin *Annemie Fontana* (1986, Ankauf 1992, Inv. Nr. 8331). Aber auch ein Porträt von Sautters Vaters, der Kunsthistoriker war (*Porträt des Vaters*, o.J., Ankauf 1956, Inv. Nr. 1762) sowie des Journalisten und Publizisten J.R. von Salis (*J.R. von Salis*, 1985, Ankauf 1985, Inv. Nr. 7430) und des Grafikers, Fotografen und Redaktors der «Revue Suisse», Hans Kasser (*Hans Kasser*, 1948, Ankauf 1992, Inv. Nr. 2172).¹⁰⁹⁵ Von Sautter selber befinden sich drei Selbstporträts in der Sammlung. Das erste, 1934 gemalt, zeigt einen schick gekleideten, munter in die Welt blickenden Jüngling. Das Gemälde wurde an der Landausstellung 1939 angekauft. In den andern zwei Porträts malte sich Sautter nicht stolz und selbstsicher. Obwohl er künstlerische Erfolge feiern konnte und bestens vernetzt war, schien er von Selbstzweifeln geplagt gewesen zu sein. Seine Selbstbefragungen sind geprägt von Zurückhaltung. Stets schwingt ein leichtes Zögern und Zaudern mit (*Selbstbildnis 1934*, Ankauf 1939, Inv. Nr. 348; *Selbstbildnis*, 1951, Ankauf 1951, Inv. Nr. 1310; *Selbstporträt 1990*, Ankauf 1991, Inv. Nr. 8173). Walter Sautter malte ferner verschiedene Porträts für die Ahnengalerie. Er war Mitglied der kantonalen Kunstkommission. Seine Malerei zeugt von einem gelungenen Malerleben. Sie spiegelt insgesamt einen ruhigen Lebenshintergrund in gesicherten materiellen Verhältnissen. Walter Sautter wurde 1911 in Zürich geboren und starb, 80-jährig, 1991 in Zumikon.

Rudolf Zender im Bildhaueratelier von Germaine Richier

Germaine Richier kehrte 1945 nach Frankreich zurück und bezog in Paris ein Atelier. Die existenzialistische Sphäre des Nachkriegs-Paris beflügelte die Bildhauerin, deren Werk sich rasch in eine neue, unbesehene Richtung entwickelte. Als der befreundete Winterthurer Maler Rudolf Zender sie 1949 in ihrem Atelier in Paris besuchte, stand Richier auf dem Zenit ihrer Karriere und wurde international gefeiert.¹⁰⁹⁶ Als Zender ihre Werkstatt malte, waren darin drei Figuren versammelt, die zum damaligen Zeitpunkt zu den bedeutendsten Innovationen der Bildhauerin zählten und die wesentlich zum Ruhm der Künstlerin beitrugen. So malte Zender links im Bild, auf einem Bildhauertisch stehend, das kleine Exemplar der Plastik *Die kleine Heuschrecke* (1944–1956). Richier hatte sich seit 1940 mit der Skulptur einer kauernenden Frau mit ausgestrecktem Arm beschäftigt und realisierte das Motiv in verschiedenen Grössen. Die Heuschrecke zählte zu den ersten Werken, mit denen Richier begann, den weiblichen Akt zu hybridisieren und ihn in Verbindung mit der Tierwelt zu bringen. Rechts im Bild, und nur angeschnitten zu sehen, steht die Skulptur *L'Ouragane* (1948/49), die schwangere «Orkanin», deren Name eine grammatische Verzerrung des maskulinen «ouragan» ist.¹⁰⁹⁷ Die amphibienartige Ausgestaltung der Hände bringt die Skulptur ebenfalls in Verbindung mit

¹⁰⁹⁵ Hans Kasser (1907–1978), Grafiker, Fotograf, 20 Jahre Redaktor der Revue «Schweiz/Suisse/Svizzera» der Schweizerischen Verkehrszentrale (heute Revue Suisse). Seine Gattin Helen Kasser (1913–2000) war ebenfalls Malerin. Die Kunstkommission kaufte in den 1950er Jahre zahlreiche Arbeiten auf Papier der Künstlerin für das Universitätsspital. In den 1980er Jahre wurden Darstellungen von Ravenna, der Toskana oder der Cinque Terre erworben. 1986 erhielt sie einen Direktauftrag für eine Wandmalerei im Universitätsspital, für den sie malerische Wandfragmente auf einer Holztäfelung realisierte.

¹⁰⁹⁶ So hatte sie 1944 eine Ausstellung in Basel, 1946 in Genf. 1948 nahm sie an der Ausstellung «Zeitgenössische Bildhauer aus der Ecole de Paris» in Basel teil, zu der auch Alberto Giacometti eingeladen war. 1948 waren ihre Werke zudem an der Biennale in Venedig zu sehen.

¹⁰⁹⁷ Vgl. Wilson 1998, S. 106–120, hier S. 112.

der Tierwelt. Diese Skulpturen markieren Richiers Bruch mit der humanistischen Tradition der Bildhauerei, welche zurückreicht zu Bourdelle, Rodin bis hin zu Michelangelo. Schliesslich steht im Zentrum des Raumes die Skulptur *Das Diabolospiel* (1950). Es handelt sich um eine Figur, die um sich herum ein Netz von Drahtverspannungen aufgebaut hat. Mit diesem Werk gelang der Bildhauerin um 1950 eine weitere formale Innovation im Zusammenhang mit der Thematisierung des Raumes. Dabei lässt sich die Verspannung einerseits lesen als in den Raum erweiterte und sichtbar gemachte Methode der Triangulation, oder aber andererseits als Ausdruck einer räumlichen Einschränkung der Existenz.

Der Regierungsrat kaufte Zenders Gemälde 1951, als es der Maler in der Dezemberausstellung der Künstlergruppe Winterthur im Kunstmuseum Winterthur präsentierte (*Das Bildhaueratelier*, 1949, Ankauf 1951, Inv. Nr. 1276). Aufgrund der Lichtverhältnisse, der zurückhaltenden Farbigkeit, des expressiven Pinselstrichs wirkt das Bild als flüchtige Impression. Manches ist nur angedeutet und scheint sich vor dem Hintergrund des hellen Lichtes, das durch das Atelierfenster in den Raum flutet, aufzulösen.



Rudolf Zender: *Das Bildhaueratelier (Germaine Richier)*, 1949, Öl auf Leinwand, 73 x 54 cm, Inv. Nr. 1276.

Zender hatte 1949 ein zweites Bild gemalt mit denselben Figuren im Raum,¹⁰⁹⁸ allerdings von einem anderen Blickwinkel aus. Auch ist jetzt mehr vom Atelierraum zu sehen, der gross und geräumig wirkt. Der expressive, skizzenhafte Pinselstrich ist einer fast fotorealistischen Malweise gewichen. Obwohl die beiden Darstellungen in unterschiedlicher Weise gemalt sind, so weisen sie die charakteristischen Züge von Zenders Malerei auf. Sie vermitteln diesen als einen Maler, der sein Handwerk virtuos beherrschte und der verschiedene Einflüsse zu einem eigenen Stil zu synthetisieren vermochte. Zender besuchte Richier wiederholt in ihrem Atelier in Paris, das er mehrmals malte. Zender besass bis 1982 selber ein Atelier in der Stadt an der Seine.

¹⁰⁹⁸ Im Besitz des Kunstmuseums Winterthur.

Ernst Leu und Henri Schmid malen das Atelier von Otto Charles Bänninger

Während Germaine Richier nach Paris zurückkehrte, blieb Otto Charles Bänninger in Zürich. Richiers Werk wie auch das ihres Gatten wurden hoch geschätzt. Der Bildhauer gehörte zusammen mit Hermann Haller und Hermann Hubacher zu den wichtigsten Erneuerern der Bildhauerei ihrer Zeit. Bänningers künstlerische Erfindungen blieben jedoch im Vergleich zu Germaine Richiers eher bescheiden. Während Richier sich zunehmend der Abstraktion zuwendete, blieb Bänninger zeit seines Lebens der figurativen Plastik verbunden. In dieser Domäne war er jedoch erfolgreich und beliebt. Viele Persönlichkeiten orderten bei ihm Bronzeporträts. Zahlreich sind seine Aufträge im öffentlichen Raum. Für den Kanton Zürich realisierte er 1945 die Bronze *Der Genesende* vor dem Universitätsspital sowie mehrere Porträtstudien. Bänninger wurde mit verschiedenen Preisen geehrt. Die Stadt Zürich verlieh ihm 1956 den Kunstpreis. Die Strasse in der Nähe des Klusplatzes, wo Bänninger wohnte und seine Werkstatt betrieb, wurde nach ihm benannt. Das hohe Ansehen sowie seine offene, einfühlsame Art bewirkten, dass er verschiedentlich von Malerfreunden aufgesucht wurde, die den Bildhauer bei der Arbeit beobachteten und in ihren Gemälden festhielten. Ernst Leu porträtierte Bänninger, wie er mit umgebundener Schürze, französischem Béret und auf einer Zigarette kauend konzentriert an einer Statuette arbeitete (*Der Bildhauer Otto Bänninger*, o.J., Ankauf 1967, Inv. Nr. 2882). Einige Jahre später besuchte Henri Schmid den Bildhauer und malte ihn ebenfalls an einer kleinen Statue arbeitend (*Der Bildhauer Otto Bänninger im Atelier*, o.J., Ankauf 1974, Inv. Nr. 3559). Während Ernst Leu in seiner Komposition auf die Person des Bildhauers fokussiert und nur einen knappen Einblick in die Werkstatt gibt, zeigt Henri Schmid den Bildhauer in der Mitte seines grosszügigen Studios, umgeben von zahlreichen von ihm geschaffenen Skulpturen und Statuetten.

Hugo Schuhmacher beobachtet Richard Paul Lohse bei der Arbeit

Hugo Schuhmacher (1939–2002) zeichnete Richard Paul Lohse (1902–1988) am Tisch sitzend in seinem Atelier an der Stockerstrasse 33 (*Porträt Richard P. Lohse*, o.J., Ankauf 1980, Inv. Nr. 6455). Den Kopf hält der Künstler über der Leinwand, den Blick konzentriert auf seine Arbeit gerichtet. In der einen Hand hält Lohse einen Stupfpinsel, mit dem er eine Teilfläche auf der vor ihm liegenden Leinwand ausfüllt.



Hugo Schuhmacher: *Porträt Richard P. Lohse*, o.J., Bleistift auf Bristol, 70 x 100 cm, Inv. Nr. 6455.

Mit der anderen Hand hält er einen maschinengeschnittenen Kartonstreifen fest, um zu verhindern, dass Farbe über die Kante ins angrenzende Quadrat fliesst. Nur wenigen war es vergönnt, dem Künstler Richard Paul Lohse während seiner Arbeit über die Schultern zu schauen. Einer, der dieses Privileg hatte, war Lohses langjähriger Künstlerfreund Hugo Schuhmacher.¹⁰⁹⁹ Schuhmachers Lohse-Porträt scheint denn auch das einzige von einem Künstlerkollegen gemalte Porträt zu sein.¹¹⁰⁰ Das Bild ist auch dahingehend interessant, als es Einblick in die Arbeitsweise Lohses gibt. Das Porträt zeichnet sich ferner dadurch aus, dass Schuhmacher die extreme Konzentration, mit der Lohse stets am Werk war, im Bild festhalten konnte. Dies sagt nicht nur etwas aus über die Präzision von Schuhmachers Beobachtungsgabe und die Übersetzung des Gesehenen in die fotorealistische Sichtweise, sondern auch darüber, wie ähnlich sich die beiden Künstler trotz aller Verschiedenheiten in ihrer kritischen Auffassung von Malerei waren.¹¹⁰¹ Der Hintergrund der Zeichnung mit der Aufteilung der Fläche in verschieden grosse Rechtecke, eine Anspielung an die Themen der geometrischen Kunst, darf denn auch als Hommage an die konkrete Kunst gelesen werden, zu deren bedeutendsten Vertretern Richard Paul Lohse zählt. Kennengelernt hatten sich die beiden Künstler aller Wahrscheinlichkeit nach 1968, als Marc Kuhn ein «Col-Art»-Bild¹¹⁰² initiierte und sowohl Schuhmacher wie auch Lohse einlud, ein Feld auf der Leinwand zu bemalen, was beide tatsächlich auch machten. 1970 empfahl Schuhmacher Lohse seinen Siebdrucker. Seither druckte dieser über 33 Siebdrucke für Lohse. Getroffen hatten sich die beiden Künstler auch in der Produzentengalerie (Produga), die von 1973 bis 1989 aktiv war. Schuhmacher gehörte zu den Gründungsmitgliedern. Lohse gab 1978 einen (didaktischen) Siebdruck für die Produga heraus.

Das Porträt wird aus einer Ausstellung der Städtischen Galerie zum Strauhof angekauft. Es war die erste Einzelausstellung des Künstlers, der sich zu diesem Zeitpunkt mit dem Tachismus und dem Formenvokabular der Pop Art und des Fotorealismus auseinandersetzte.¹¹⁰³ Mit dem Ankauf wollte man ganz bewusst zwei Künstler auszeichnen. Im Beschluss des Regierungsrates wird argumentiert: «Mit dieser grossformatigen Zeichnung des 1939 geborenen Zürcher Malers Hugo Schuhmacher erwirbt der Kanton für seine Kunstsammlung nicht nur das Werk eines wichtigen Vertreters des kritischen Realismus, sondern auch das Porträt Richard P. Lohses, der für seinen bedeutenden Beitrag zur konkreten Kunst 1973 mit dem Kunstpreis der Stadt Zürich ausgezeichnet worden ist.»¹¹⁰⁴

Anna Keel malt Hugo Schuhmacher

Der politisch engagierte und zeitkritische Hugo Schuhmacher wurde seinerseits von Anna Keel (1940–2010) porträtiert (*Hugo Schuhmacher in der Chaise longue*, 1978, Ankauf 1986, Inv. Nr. 7614). Die Malerin und Gattin des Galeristen und Verlegers Daniel Keel hatte einen grossen Freundeskreis und pflegte die Freundschaften lebenslang. Ihr Interesse galt besonders Menschen, die keinem angepassten bürgerlichen Milieu angehörten. Die Bildnismalerei nahm eine zentrale Stellung in ihrem Œuvre ein. Sie zeichnete Hugo Schuhmacher zu einem Zeitpunkt, als er in der Produga aktiv war. Er hatte bereits Reisen nach Kanada und Bali unternommen, wo er sich einen zweiten Wohnsitz

¹⁰⁹⁹ Hinweis von Johanna Lohse James, im Gespräch mit der Autorin vom 26. Oktober 2012.

¹¹⁰⁰ Hinweis von Johanna Lohse James, im Gespräch mit der Autorin vom 26. Oktober 2012.

¹¹⁰¹ Schuhmacher und Lohse hatten das Heu auf derselben Bühne. So gab Schuhmacher 1992 zu Ehren Lohses ein Portfolio mit dem Titel *Spektral-Sittich* 1992/93 heraus. Von Schuhmacher stammt auch der Grabstein auf Lohses Grab im Friedhof Sihlfeld. Diesen Hinweis verdanke ich Johanna Lohse James, im Gespräch mit der Autorin vom 26. Oktober 2012.

¹¹⁰² Col-Art steht für Kollektive Kunst.

¹¹⁰³ Vgl. Vegh 1998.

¹¹⁰⁴ Vgl. RRB 4029 vom 29. Oktober 1980.

eingerrichtet hatte. Keel zeichnete den Künstler genüsslich ausgestreckt auf einer Chaise Longue. Sie zeichnete ihn in typisierter Vereinfachung mit überproportionierten, abgerundeten Körperformen. Sie ging sparsam um mit Binnenzeichnungen. Umso mehr arbeitete sie die Physiognomie mit sorgfältig abgestuften Schattierungen heraus.¹¹⁰⁵ Schuhmacher trägt lange Haare und eine Lederjacke, wie sie damals in Mode waren. Varlin war ebenfalls befreundet mit Anna Keel und Hugo Schuhmacher. Er hatte bereits um 1971 ein Porträt des Künstlers gemalt.¹¹⁰⁶

Balz Bächli karikiert Jürg Altherr

Der Wunsch, die Zürcher Kunstszene abzubilden, tauchte immer wieder auf. So auch Ende der 1970er Jahre, als der Zürcher Theatermaler und Karikaturist Balz Bächli (*1937) vorschlug, Künstlerinnen und Künstler in Öl oder Acryl zu porträtieren und die Bildnisse den fotografischen Porträts von Verena Eggmann (1946–1997) in einer Foyer-Ausstellung im Kunsthaus Zürich gegenüberzustellen.¹¹⁰⁷ In diesem Zusammenhang entstand das Porträt von Jürg Altherr.¹¹⁰⁸ Der Mitinitiant porträtierte Jürg Altherr vor signalrotem Hintergrund, mit Pilzkopffrisur und zündrotem Pullover. Ein dünnes goldenes Metallgestell fasst die runden Gläser der Brille. Bächli, ganz Karikaturist, malte mit viel Farbe am Pinsel, mit heftigen, gestisch expressiven Pinselstrichen. Er überzeichnete die energische Nase und den skeptisch prüfenden Blick und charakterisierte den jungen Künstler, der eben sein Studium als Gartenarchitekt am Technikum Rapperswil abgeschlossen hatte und nun als Bildhauer die Szene betrat, als hellwache, kritisch eingestellte, intellektuelle Künstlerpersönlichkeit.

Das Personenarchiv von Niklaus Stauss

Wie auch immer sich in jüngster Zeit das Selbstbild der Künstlerinnen und Künstler sowie die Kunstszene verändert haben mögen, die Neugier auf die Protagonisten ist bei Künstlerschaft und Publikum ungebrochen vorhanden. Das Thema ist weiterhin aktuell in der Kunstsammlung, wenn auch in veränderter Form.

Einer, der unermüdlich Pressekonferenzen, Vernissagen, Konzerte und Filmpremieren besuchte und kaum einen Kulturevent verpasste, ist der Pressefotograf Niklaus Stauss (*1938) (*70 ausgewählte Fotografien [Teil 1 + 2] mit Porträts aus der Zürcher Kulturszene*, 1955–2009, Ankauf 2009, Inv. Nr. 15091).¹¹⁰⁹ Bisher entstanden über 1,5 Millionen Fotografien von Kunst- und Kulturschaffenden, die Stauss für sein Archiv aufbereitete und jedes Bild sorgfältig beschriftete, datierte und katalogisierte. Ein Brand, der am 31. August 1984 in seinem Fotoarchiv ausbrach, zerstörte vieles. Doch Stauss fotografiert weiter. Als 2008 um die 2000 Bilder in einer Ausstellung der Galerie Nicola von Senger gezeigt wurden, kaufte der Kanton 50 Bilder an. Stauss schenkte dem Kanton weitere dazu, so dass heute über 70 Originalfotografien in der Sammlung sind. Ein veritables «Who is Who» der Zürcher Kunstszene von 1955 bis 2009. Niklaus Stauss macht seine Fotografien am Ort des Geschehens und dokumentiert so das Ereignis gleich mit. Die Bilder sind Momentaufnahmen, durch Zufall und nicht durch Inszenierung entstanden. Gelungene Schnappschüsse, die den Porträtierten einzeln oder

¹¹⁰⁵ Vgl. Sotzeck 2007: Die Darstellungsweise ist typisch für den Stil von Anna Keel.

¹¹⁰⁶ Vgl. Eine Fotografie von Ernst Scheidegger, die Varlin beim Malen von Hugo Schuhmacher zeigt, ist abgebildet in: Guggenheim 2000, S. 59.

¹¹⁰⁷ Vgl. Eggmann/Bächli 1979, S. 1–14.

¹¹⁰⁸ *Porträt Jürg Altherr* (1979, Ankauf 1979, Inv. Nr. 5951). Vgl. RRB 3632 vom 12. September 1979.

¹¹⁰⁹ Stauss arbeitete unter anderem als freier Fotograf für die Presseagentur Keystone. Zur Biografie von Niklaus Stauss, siehe Stauss 2013.

inmitten anderer Anwesender zeigt. Manchmal vertieft in eine Tätigkeit, die uns Eigenschaften des Porträtierten vor Augen führt. Die Fotografien sind ein einzigartiges Fotodokument grosser Stars des Kulturlebens aus dem In- und Ausland, die in Zürich leben oder hier einen Auftritt hatten.

Die kunstaffine und elegante Wirtin Hilda Zumsteg fotografierte er im Oktober 1970 anlässlich ihres 70. Geburtstags in «ihrem» Restaurant, der Kronenhalle. Dort feierten auch das Künstlerduo Fischli/Weiss, als ihm der «Prix Garand-d'Ache Beaux Arts» 1989 verliehen wurde. Eine illustre Gästeschar nahm an diesem Fest teil, denn auf demselben Bild sitzen am gleichen Tisch in angeregter und heiterer Stimmung Hans Erni und Max Bill. Auf einem 1987 zustande gekommenen Bild sieht man Max Bill mit Richard Paul Lohse, die beide in lautes Gelächter ausgebrochen sind. Das Foto entstand anlässlich der Lancierung der Omega Art Collection im Kunsthaus Zürich. Stauss' Bilder dokumentieren die einheimischen Stars. Bruno Ganz wird von Stauss bereits als junger Schauspieler 1960 wahrgenommen. Zu einer Zeit, als dieser im Warenhaus Jelmoli noch eine Buchhalterlehre absolvierte, aber auch schon als Schauspieler auftrat. Stauss fotografierte Mitglieder der Jugendszene, so 1966 die erste Schweizer Popband «Les Sauterelles» während eines Konzerts. 1983 fotografierte er den jungen Martin Disler inmitten des Vernissagepublikums der Ausstellung «Kinderbilder» von Andy Warhol in der Galerie Bischofberger. Im Februar 1984 besuchte die Selbstdarstellerin und Schweizer Künstlerin Manon und ihr Mann Sikander von Bhicknapahari, das Gesicht maskenhaft und weiss geschminkt, den Künstlertmaskenball KUEMA im Kongresshaus in Zürich. Christoph Rütimann zeigt anlässlich der Eröffnung der Ausstellung «Exchange 2» in der Shedhalle eine Performance. Das Bild zeigt den Künstler wie eine Statue auf einer Waage stehend. 1995 fotografierte Stauss Dieter Meier mit weit aufgerissenen Augen zusammen mit Boris Blank der Band «Yello» im Kaufleutensaal. Die Cervelatprominenz kam nicht zu kurz, wie etwa die Fernsehansagerin Heidi Abel mit hochtoupierter Frisur beweist. Er fotografierte eine Gruppe junger Künstler um Sabian Baumann und Markus Weiss im Zürcher Helmhaus anlässlich der Eröffnung der Kunstszene Zürich «Zürcher Inventar» 1995. Roman Signer fotografierte er 1999 vor seiner neuen Arbeit *Ventilatoren* anlässlich der Eröffnung seiner Ausstellung in der Galerie Hauser und Wirth. Rockmaster K steht vor einer von ihm realisierten Fotografie anlässlich der Vernissage «Its in our Hands» am 22. August 2003, und Mario Sala sieht man 2008 gespiegelt in einem seiner Bilder in der Galerie Nicola von Senger anlässlich der Zürcher Saisoneroöffnung der Zürcher Galerien. 2008 signierte H. R. Giger anlässlich seiner Einzelausstellung im Museum Baviera Zürich sein neues Buch.

Neben den Künstlern fokussierte Stauss auch auf Kuratoren. 1994 Hans Ulrich Obrist, der neben Harald Szeemann wohl mittlerweile global bekannteste Kurator, wie er neben einem bemalten Klo steht. Das Bild entstand aus Anlass der Vernissage der Gruppenausstellung «Cloaca maxima» im Zürcher Museum der Stadtentwässerung. Auf einem anderen Foto ist der stets gutgelaunte Starkurator Harald Szeemann zusammen mit Baronessa Lucrezia de Domizio Durini zu sehen. Die Baronessa hatte 1992 dem Kunsthaus die *Olivestones* von Joseph Beuys geschenkt. Nun sieht man die beiden inmitten des Raumes mit den fünf Olivestones. Eine andere Abbildung zeigt Harald Szeemann zusammen mit dem Künstlerpaar Eva & Adele, die 1999 die Ausstellung «Weltuntergang & Prinzip Hoffnung» im Kunsthaus Zürich besuchten.

Die Fotos erzählen davon, wann welcher Weltstar Zürich besuchte. Die Österreicherin Valie Export fotografierte er inmitten des Publikums, als sie beim Anlass «Underground Explosion» 1969 im Volkshaus Zürich eine Performance mit ihrem Tapp- und Tastkino aufführte. Mario Merz 1978 in elegantem Anzug und Pullover vor einem gläsernen Iglu und Joseph Beuys 1981 mit legendärem Hut, Gilet und prall gefüllten Taschen und einem Aktenkoffer anlässlich der Gruppenausstellung «Mythos

und Ritual» im Kunsthaus Zürich. John Baldessari kam 1980 nach Zürich, zur Eröffnung seiner Ausstellung im Migros Museum. Das Foto zeigt den Altmeister auf einer Treppe sitzend, durch die Linse seines Fotoapparats blickend. 1991 besuchte Robert Rauschenberg die Eröffnung seiner Ausstellung in der Galerie Jamileh Weber. Den sanft lächelnden, aufmerksam zuhörenden Balthus, der 1999 zur Eröffnung der Ausstellung «Kingdom of the Cats» in den Räumen von Sotheby's nach Zürich kam. 1991 besuchte John Cage die Vernissage im Kunsthaus Zürich und 1991 trat Liza Minelli im Hallenstadion auf. Überhaupt war das Hallenstadion regelmässig auf der Liste von Niklaus Stauss. Bereits 1968 fotografierte er den jungen Jimi Hendrix während eines Konzerts im Hallenstadion. Als die Rolling Stones nach Zürich kamen, fotografierte er sie im Niederdorf auf Shoppingtour. Auch anlässlich des legendären Konzerts im Hallenstadion 1967 war er zugegen und verpasste es nicht, in einem Bild den geschichteten Haufen der zertrümmerten Stühle nach dem Konzert zu fotografieren. Dieses Sujet animierte auch den Fotografen Karlheinz Weinberger, der ebenfalls an dem Konzert zugegen war und das zerschlagene Mobiliar fotografierte. Als der Popsänger Prince 1993 in Zürich weilte, war Stauss anwesend. Ebenso fotografierte er den aufmerksam zuhörenden Eugene Ionesco, als dieser am 18. September 1968 die Proben zu seinem absurden Stück *Opfer der Pflicht*, das zur Saisoneroöffnung im Theater am Neumarkt aufgeführt wurde, begleitete. Hugo Lötscher hingegen fotografierte er 1983 zuhause, an der Storchengasse. Obwohl Stauss hauptsächlich Pressefotos von Künstlerpersönlichkeiten machte, sind einige Bilder ohne Personen. Sie dokumentieren das Ereignis selbst. So zum Beispiel, als er 1984 sein Studio fotografierte, nachdem dieses vollständig ausgebrannt war, oder als er den Blick von der Wohnung seiner Mutter aus auf den Albisriederplatz lenkte, um den gewöhnlichen Alltag mit der Kamera festzuhalten.

Niklaus Stauss' Personenarchiv dokumentiert eindrücklich, wie sich ab 1955 die Künstlerinnen und Künstler zunehmend vernetzten und sich verschiedenste Kunst- und Kulturszenen bildeten. Hatte der Künstlerfürst am Ende bzw. zu Beginn des letzten Jahrhunderts die Kunden noch in seinem Atelier empfangen, so verlagerten sich die Aktivitäten mehr und mehr nach aussen. Selbstmarketing und Styling wurde auch für die Kunstschaaffenden ein Thema. Für die eigene Karriere wurde es nun wichtig, gesehen zu werden, zu einer Szene zu gehören und an Events teilzunehmen. Es genügte nicht mehr, in seinem Atelier still an einem Konzept zu arbeiten. Man musste eine Haltung einnehmen, sich gezielt mit Menschen verbinden, die ähnliche Interessen verfolgten. Man suchte gezielt die Auseinandersetzung, um sie fruchtbar zu machen und um weiter zu kommen. Stauss' Fotografien demonstrieren subtil den beginnenden Kampf um die Ressource Aufmerksamkeit.

Das Atelier als eigenes Bildmotiv

Das Atelierbild ist seit jeher ein wichtiges Bildmotiv für die Künstler. Bedeutende Maler haben ihre Gedanken zur Malerei mit Pinsel und Farbe festgehalten. Weltberühmt ist die Allegorie *Die Malkunst* (1666–1673) des holländischen Barockmalers Jan Vermeer (1632–1675), der sich in einem kostbaren Interieur an einer Staffelei sitzend malt, derweil eine Frau in die Lektüre eines Briefes versunken ist. Ebenso berühmt ist das Vexierbild *Las Meninas* des spanischen Hofmalers Diego Velázquez. Beide Gemälde stammen aus dem 17. Jahrhundert. Im 19. Jahrhundert veränderte sich die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft. Er stand nun zwischen Bohème und Grossbürgertum. So malte der französische Frühimpressionist Frédéric Bazille sein Atelier als Treffpunkt von Künstlern und Literaten, von Kritikern, Sammlern und Mäzenen. Man traf sich zur Betrachtung der letzten Kunstwerke und zum Gedankenaustausch. Auch der Realist Gustav Courbet hat in *Das Atelier des Malers*, 1854/55, sein Studio gemalt. Die beiden Figurengruppen, die er links und rechts der Staffelei

darstellt, repräsentieren sein Publikum. Auch Zürcher Künstler reflektierten ihre Arbeitssituation in Atelierbildern.

Walter Theodor Guggenbühl: Das Atelier als Allegorie?

Das Grossformat mit dem Titel *Atelier* (o.J., Ankauf 1945, Inv. Nr. 777) von Walter Theodor Guggenbühl (1898–1974) zählt dazu. Es ist zugleich das erste Gemälde, das der Kanton zu diesem Thema erwarb. Die Komposition ist Courbets Atelier-Allegorie nachempfunden.



Walter Theodor Guggenbühl: *Atelier*, o.J., Öl auf Leinwand, 80 x 129 cm, Inv. Nr. 777.

Doch seltsam spröde wirkt Guggenbühls Darstellung. Auch Guggenbühl stellt den Maler auf einem Schemel vor der Staffelei sitzend dar. Das Modell, das neben der Staffelei auf einem Podest steht und die Arme über dem Kopf verschränkt, hat er bereits auf der Leinwand skizziert. Nun führt er, Palette und Pinsel in der Hand, die Figur weiter aus. Von den anderen drei Anwesenden im Raum hat er sich abgewendet, so wie er auch dem Betrachter den Rücken zukehrt. Auch die drei Herren nehmen keine Notiz voneinander. Jeder ist beschäftigt. Einer von ihnen hat sich in die Lektüre vertieft, ein zweiter blättert durch Zeichnungsmappen, während ein dritter in Gedanken versunken ist. Zwischen den drei Besuchern gibt es keine Kommunikation. Wo üblicherweise Bilder an den Wänden hängen, um Käufer anzulocken, herrscht gähnende Leere. Von den am Boden stehenden Leinwänden ist nur die Rückseite zu sehen. Auch sonst sind keine Gegenstände in dem kargen Raum. Selbst das Fenster, das sich im Spiegel spiegelt, ist blind und gibt keinen Ausblick. Nicht nur der Raum wirkt seltsam leer, auch die Atmosphäre lastet schwer. Welche Intention verbindet der Maler mit der Darstellung, aus der alles Leben entwichen ist? Ist die Kreativität verstummt? Ist es Ennui oder existenzielle Not? Hat der Krieg die Malerei zum Verstummen gebracht? Ist Guggenbühls Bild als Allegorie zu lesen? Ist es eine Illustration des (eigenen) Künstlerlebens in der damaligen Zeit?

Nach der Ausbildung in den USA und in Frankreich, wo der Maler von 1923 bis 1938 lebte, kehrte Guggenbühl 1938 in die Schweiz zurück. Er kam in Frankreich rasch zu Erfolgen und war schon mit 24 Jahren Präsident der Pariser Sektion der GSMBA. An den «Salons des Tuileries d'automne und des indépendents» stellte er regelmässig aus. Zurück in der Schweiz, war in Anbetracht der drohenden Kriegsgefahr die Situation sehr unsicher. Vielleicht war es diese gefühlte Bedrohung und die Zweifel, die ihn bewogen, das Bild in einer Annäherung an den Stil der Neuen Sachlichkeit zu malen? Allzu prekär war Guggenbühls Situation allerdings nicht. In den 1940er Jahren bekam er öffentliche Aufträge und realisierte Wandbilder im Kaufmännischen Verein. Der Kanton Zürich hatte bereits

1936 das Bild mit dem Titel *Cap Ferrat* (o.J., Ankauf 1936, Inv. Nr. 327) angekauft. 1951 erwarb er ein weiteres Gemälde mit dem Titel *Tréboul Finistère* (o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 1295) und auch für die Patientenzimmer des Universitätsspitals wurde eine Pinselfeichnung *Dächer von Zürich* (o.J., Ankauf um 1952, Inv. Nr. 1100_42) erworben. Guggenbühl war von 1957 bis 1961 Präsident der GSMBA, Sektion Zürich, und während eines Jahrzehnts in der Ankaufskommission des Kunsthhauses. Er war Mitglied der Wilhelm Gimmi Stiftung und Vizepräsident der Unterstützungskasse der bildenden Künstler der Schweiz. Wenn Guggenbühl malte, pflegte er das Landschafts- und das Figurenbild sorgfältig. Er bevorzugte stets klassische Elemente, wie das der kompositionellen Ausgewogenheit. Ungestüme Formbewegungen und Farbüberschwang lagen ihm nicht. Als er das Atelierbild malte, muss die innere Unsicherheit trotzdem gross gewesen sein. Dies würde seinen Hang zur Darstellungsweise der Neuen Sachlichkeit erklären. In Zürich war er wie oben bereits dargestellt durchaus nicht alleine.

Karl Benjamin Czerpien: Das Atelier als Künstlerlogis

Wie prekär die Situation während der Wirtschaftskrise für die Künstler war und wie sich dies auf ihre Arbeitsräume auswirkte, davon erzählt das kleine Gemälde *Künstlerlogis* (o.J., Ankauf 1936, Inv. Nr. 201) von Karl Benjamin Czerpien (1878–1947). Czerpiens Atelierdarstellung zeigt eine einfache Kammer im Dachstock. Detailreich gibt sein Bild Einblick in die beengenden Verhältnisse, wo in einem Winkel des Künstlerlogis der Arbeitsplatz eingerichtet ist. Das spärliche Mobiliar umfasst das Bett, auf dem sich eine Katze zusammengerollt hat. Daneben steht ein Waschtisch mit Schüssel, Wasserkrug und Zahnbürste im Glas. An der Wand ein Spiegel. Die Mäntel an blossen Haken aufgehängt. Ferner ein Schrank, eine Kommode und ein Stuhl. Auf dem Tisch sind die Malutensilien drapiert: die Pinsel in einem Keramikkrug, Zeichenstifte, Farben und Papier. Eine Petroleumlampe verbreitet spärliches Licht. An den Wänden dicht nebeneinander sind Skizzen und Bilder angebracht. Einige Bücher stapeln sich auf dem Tisch. Wahrscheinlich ist es der Arbeitsraum des Künstlers selbst, der in den 1930er unter prekären Verhältnissen lebte. 1914 hatte er sich selbständig gemacht. Doch von der Malerei konnte er nicht leben, weshalb er nach seiner Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Zürich und Aufenthalt in München als Reklamezeichner und Lithograf tätig war. Von 1913 bis 1918 arbeitete er als Karikaturist für den «Nebelspalter», illustrierte zahlreiche Bücher und entwarf Fasnachtsdekorationen. Das kleine 29 x 30 cm grosse Bild wurde 1936 für Fr. 150.– angekauft. Dies war kaum genug, um die Lebensumstände des Malers zu verbessern.

Das Atelier als Verkaufslokal

Bei vielen Künstler war das Atelier zugleich Verkaufslokal. So hatten zum Beispiel Balz Stäger, Sigismund Righini oder Willy Fries ihre Bilder wie in einer Galerie aufgehängt. Manche Ateliers haben Ähnlichkeit mit der guten Stube, wie jenes von Cuno Amiet auf der Oschwand oder das von Franz Opitz (1916–1998), der neben den in Gestellen gestaffelten Leinwänden auch ein Ruhebett mit bunten Kissen im Raum aufgestellt hatte. Anstatt eines Blumenstrausses stehen die Pinsel in einer Blechbüchse auf dem kleinen, mit einem bunt gemusterten Tuch bedeckten Tisch (*Atelier*, o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 1200_340). Auch Henri Schmid hatte sein Atelier komfortabel eingerichtet. Er hielt es immer wieder mit kräftigen Farben in stilllebenartigen Bildern fest. Die Möbel, Teppiche, Tisch und Stühle, die Gemälde und die Wanduhr arrangierte er sorgfältig. Wählte den Bildausschnitt so, dass auch der Holzofen zu sehen ist, der im Winter wohlige Wärme verströmte und dem Raum Behaglichkeit verlieh. Allerdings räumte Schmid die Malutensilien weg. Auch Staffelei, Pinsel und Farbe waren nicht zu sehen. Wenn Henri Schmid seinen Arbeitsraum malte, dann malte er ihn

weniger als Werkstatt, sondern er diente ihm, wie übrigens auch Opitz, als schönes Motiv, das er in einer gepflegten Malerei darstellte (*Atelier I*, 1979, Ankauf 1989, Inv. Nr. 7961).

Der Atelierraum als Stilleben

Der Winterthurer Hans Affeltranger interessierte sich bei seinen Atelierdarstellungen weniger für die räumlichen Begebenheiten. Er malte sein Atelier eher in der Art eines Stillebens. Er arrangierte verschiedene Gegenstände wie Schalen, Flaschen, Gefässe, Früchte und einen Blumenstrauss auf einem kleinen Holztisch mit gedrechselten Beinen. Im Spiegel, den er über dem Tisch montiert hatte, spiegeln sich Staffelei und frisch grundierte Leinwand. Sie stehen bereit, um die arrangierten Objekte in einem Stilleben festzuhalten. Affeltranger gewährt uns mit diesem Bild einen Einblick in seine Arbeitsweise (*Atelier Interieur*, 1977, Ankauf 1977, Inv. Nr. 4944). Affeltranger war ein leidenschaftlicher Stillebenmaler. Immer wieder arrangierte er die gleichen Gegenstände neu, um sie in seinen Stilleben und Interieurs darzustellen. Manchmal ergänzte er sie mit frischen Früchten (*Stilleben mit Birnen*, 1969, Ankauf 1969, Inv. Nr. 2998; *Muschel, Vasen, Flaschen*, 1980, Ankauf 1981, Inv. Nr. 6508). Wie Affeltranger seine Objekte, so malten andere Künstler ihre Malutensilien oder ihr Ateliermobiliar. Geflochtene Stühle oder mit gemusterten Stoffen überzogene Sessel, die sie ihren Besucherinnen und Besuchern anboten oder in denen sie selber sassen. Sie malten aber auch Besucherinnen und Besucher, die in der Werkstatt vorbeischaute, oder Kinder, die hier spielten, weil das Atelier vielleicht der einzige beheizbare Raum war in einer Zeit, als Brennmittel rar waren. So Oscar Weiss (*Atelierbesuch*, 1939, Ankauf 1939, Inv. Nr. 459) oder Fritz Zbinden (*Im Atelier*, 1936, Ankauf 1946, Inv. Nr. 811).

Marc-Antoine Fehrs Versatzstücke

Marc-Antoine Fehr (*1953) hat in einem geradezu monumentalen Stilleben (*Les études*, 1993, Ankauf 1994, Inv. Nr. 8628) die Versatzstücke dargestellt, die er in einem Raum auf Gestellen aufbewahrte und die ihn immer wieder zu seinen Kompositionen inspirierten. Die Leidenschaft für die Malerei hatte er von seiner Mutter, der Malerin Marie-Hélène Clément, sowie von seinem Grossvater Charles Clément geerbt.¹¹¹⁰ Diesen hatte er auch auf die Finger geschaut, als es darum ging, das Handwerk zu lernen. Nicht nur die Vorliebe für das Gegenständliche, sondern auch der Umgang mit Pinsel und Farbe, der an die Freskenmalerei erinnert, hatte der Autodidakt anfänglich bei seinen Vorfahren abgeschaut. Das Bild *Les études* ist ein Beispiel für das kraftvolle und «stille Wirken» (Caroline Kesser) von Fehrs eigenwilliger Bildwelt.



Marc-Antoine Fehr: *Les études*, 1993, Öl auf Leinwand, 205 x 285, Inv. Nr. 8628.

¹¹¹⁰ Vgl. Kesser 2017, S. 54.

San Kellers Atelierbesuche: Ein performativer Ansatz

San Kellers performative Arbeiten entspringen oft der Idee, Orte neu zu entdecken und mit den Menschen, die an diesem Ort leben und arbeiten, in Kontakt zu kommen. Auf diesem Gedanken basiert auch die Aktion *CUCKOO (AT WORK)*, eine Serie von Fotografien, die den Performance- und Konzeptkünstler San Keller auf Atelierbesuch bei befreundeten Künstlerinnen und Künstlern in Zürich, Berlin und London zeigt. So wird er von den verschiedenen Kunstschaaffenden fotografiert, während er sich selbst an der Arbeit an ihren Werken inszeniert.¹¹¹¹ Man sieht den Künstler, wie er im Atelier von Isabelle Krieg in die Innenseite einer Kaffeetasse mit brauner Farbe das Porträt des amerikanischen Präsidenten Barack Obama malt. Im Atelier von Shirana Shahbazi drückt er auf den Auslöser der Kamera, um die arrangierten Blumen als Stilleben zu fotografieren, während er sich im Atelier von Peter Emch über den Druckstock beugt, um die gerade realisierte Grafik zu inspizieren. San Kellers Fotografien gewähren Einblick in verschiedenste Ateliers und spiegeln die mannigfaltigen Arbeitsweisen. Längst nicht alle Ateliers sind von Werkstattverhältnissen geprägt. Viele Ateliers gleichen einem simplen Arbeitsplatz mit Computern, Büchern und Zeitschriften. In anderen dominiert ein bequemer Sessel oder ein Sofa. Die Möbel signalisieren den Ort des Rückzugs, wo sich Konzentration herstellen lässt und neue Ideen entstehen. Doch es gibt sie allerdings immer noch: die Studios, wo getüftelt und experimentiert wird, und wo inmitten der angesammelten Materialien und zwischen den herumstehenden Werkbänken ein neues Objekt entsteht. In anderen Räumen stehen Farbkübel herum, und die Wände sind mit Farbe so bespritzt, als wären sie selbst schon ein Kunstwerk.



San Keller: *CUCKOO (AT WORK)*: Bob Gramsma, 14.1.2009, Zürich, 2009, Pigment Prints auf Hahnemühle Photo Rag 310 Büttenpapier, 50 x 60 cm, Inv. Nr. 15571.

¹¹¹¹ *CUCKOO (AT WORK)* (2009, Ankauf 2010, Inv. Nrn. 15568–15589). Der Kanton Zürich hatte insgesamt 22 Fotografien angekauft. Sie zeigen die Ateliers von Lang/Baumann, Armen Eloyan, Isabel Krieg, Bob Gramsma, Thomas Galler, Marco Ganz, Shirana Shahbazi, Eliane Rutishauser, Peter Emch, El Frauenfelder, Christian Vetter, Stefan Burger, Kerim Seiler, Michael Günzburger, Rafael Hefti, Goran Calic, Mickry 3, Pipilotti Rist, Mario Sala, Relax (chiarenza&hauser&co.), Cat Tuong Nguyen, Christine Streuli.

Fazit

Das Kapitel über die Selbstwahrnehmung der Künstlerinnen und Künstler spannt einen Bogen über die letzten 120 Jahre und zeigt, wie sich das Selbstverständnis dieser Berufsgattung – und in diesem Zusammenhang auch der Arbeitsort – seit dem Aufkommen der Avantgarde verändert hat.

Zeigen sich die Künstler zunächst in noblem Anzug und Krawatte, um so den sozialen Aspekt der Repräsentation in den Vordergrund zu rücken, so präsentieren sich andere in Kittel und Béret, als Maler und stolze Handwerker mit dem Pinsel in der Hand vor der Leinwand stehend. Diese Haltung verliert sich im Verlaufe des 20. Jahrhundert parallel mit der sukzessiven Auflösung des Geniebegriffs. Eine rationalistische Interpretation des Künstlerbegriffs gewinnt an Boden: Der Künstler «mutiert» zum Gestalter und Konstrukteur. Zudem erweitert sich das Berufsfeld: Der Fotoapparat, die Videokamera und der Computer ergänzen die klassischen Künstlerwerkzeuge. Mit Eisen und Beton kommen neue Materialien auf. Konzeptkünstler entwickeln ihre Ideen im Kopf und lassen ihre Entwürfe in spezialisierten Unternehmen ausführen. Einige betätigen sich als Kurator und konzipieren selbst Ausstellungen. Andere schliessen sich zu Arbeitsgemeinschaften zusammen und besuchen die Vernissagen «ihrer» Szene. Auch der Körper selbst wird zum künstlerischen Material umfunktioniert, um sich seiner als Ort des Experimentes zu bedienen oder um ihn in seiner Einzigartigkeit zum Ausdruck zu bringen.

Die Entwicklung des Künstlers zum Kunstschaffenden hat auch Auswirkungen auf den Arbeitsraum. Das luxuriös eingerichtete Atelier war lange Vehikel des gesellschaftlichen Aufstiegs und Instrument der künstlerischen Selbstinszenierung. Im Verlaufe des 20. Jahrhunderts, als die Ästhetik zunehmend auf das Funktionale und Konstruktive ausgerichtet wurde, passte der Arbeitsraum sein Aussehen an die veränderten Erfordernisse an und wurde zum schlichten Nutzraum umfunktioniert. Während der Arbeitsraum bei den einen geradezu gewaltige Dimensionen annahm, genügte den anderen ein in einer Ecke eingerichteter Arbeitsplatz. Mit der zunehmenden Ausdifferenzierung der Kunst wurde das Studio abermals den Bedürfnissen angepasst und mutierte zum multifunktionalen Raum, der in unterschiedliche Bereiche unterteilt verschiedenen Tätigkeiten diente. Das Atelier ist nicht mehr allein Produktionsstätte, sondern auch zunehmend Gedanken- und Experimentierraum für die Entwicklung von Konzepten. Manche Kunstschaffende verzichteten sogar ganz auf ein eigenes Atelier, um ihrer Arbeit «in situ» nachzugehen.

Die radikale Uminterpretation von Künstlerbegriff und künstlerischer Arbeitsstätte ist auf die neuen Ausdrucksformen zurückzuführen, die ab den 1950er/60er Jahren im Kanton Zürich rasant an Bedeutung gewinnen und zunehmend das offizielle Kunstsammeln zu prägen beginnen. Der dritte Teil dieser Studie, «In die Breite», beschäftigt sich mit dieser Entwicklung.

Teil 3:**In die Breite**

15. Aufbruch I: Die Auseinandersetzung mit der Abstraktion

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs kam in Bezug auf die stilistische Entwicklung viel in Bewegung. Künstlerinnen und Künstler suchten intensiv nach neuen Ausdrucksformen. Dies betrifft auch jene, die sich längerfristig nicht von der Figuration lösen konnten oder wollten. Doch veränderte sich auch bei ihnen die Formensprache. Dies wurde in Bezug auf das Landschaftsbild am Beispiel von Winterthurer Malern bereits ausführlich dargestellt. Andere näherten sich der Abstraktion über das Stilleben.

Stilleben: Das Experiment mit Farbe, Form und Fläche

Das Stilleben war eine bevorzugte Gattung, um mit der Bildstruktur zu experimentieren. Künstlerinnen und Künstler erprobten die Überführung der perspektivischen Darstellungsweise in eine flächige Kompositionsweise, den Übergang vom Gegenständlichen zum Ungegenständlichen sowie die gezielte Steigerung der Farbpalette. Ihre Vorbilder waren noch durchaus die Künstler der Pariser Avantgarde, allen voran die Kubisten und Fauvisten.

Henry Wabel

Bei Henry Wabel (1889–1981) lässt sich am Beispiel der zwei Stilleben und dem Interieur (*Theaterstuhl*, 1955, Ankauf 1956, Inv. Nr. 1765; *Innenraum*, o.J., Ankauf 1960, Inv. Nr. 2021 und *Blumen*, 1965, Ankauf 1965, Inv. Nr. 2767) seine Auseinandersetzung mit Fauvismus und Kubismus in Richtung einer abstrakten Ausdrucksweise beobachten. Er erzielt Raumtiefe, indem er die Perspektive durch die Gliederung der Fläche in gestaffelte Ebenen ersetzt. In diese hinein komponiert er die Requisiten mit zunehmend sparsamen Mitteln. Der anfänglich noch vorhandene schwungvolle Pinselstrich weicht einem monochromen Farbauftrag. Die Gegenstände malt er als unspektakuläre, geschlossene Formen.

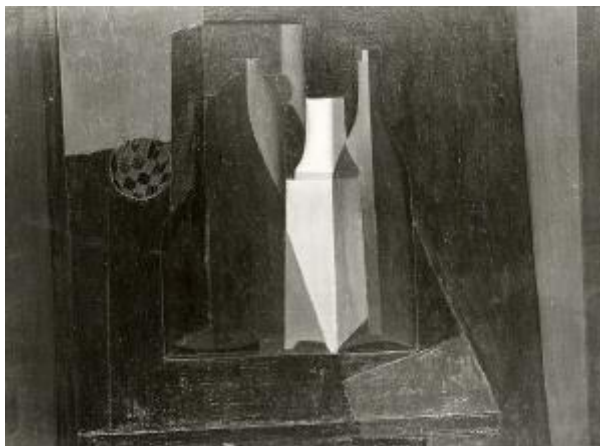
Bruno Meier

Zu den stilistisch geschlossensten Äusserungen der Schweizer Kunst der Jahrhundertmitte zählen die Stilleben und Figurendarstellungen in Innenräumen von Bruno Meier (1905–1967).¹¹¹² Das *Stilleben* (1954, Ankauf 1954, Inv. Nr. 1571) beruht auf einem strengen, gänzlich auf einem Hell-Dunkel-Kontrast beruhenden Spätkubismus höchst persönlicher Prägung. Dieses Vorgehen, die Zerlegung der Rundformen seiner Gegenstände und Figuren in Bildebene, parallele Flächen, und die Beschränkung der Palette auf wenige Farben, liegt auch den Zeichnungen und Gemälden zugrunde.¹¹¹³ Von den präzisen, kristallinen Konstruktionen geht eine beinahe hermetische Stille aus.¹¹¹⁴

¹¹¹² Vgl. Baumann [B] 1975, S. 96.

¹¹¹³ *Studie III* (o.J., Ankauf 1955, Inv. Nr. 1698); *Figur* (o.J., Ankauf 1959, Inv. Nr. 1982); *Nähende* (o.J., Ankauf 1963, Inv. Nr. 2316); *Mädchen mit Mandoline* (o.J., Ankauf 1987, Inv. Nr. 7861).

¹¹¹⁴ Bruno Meier malte auch Landschaftsbilder. Diese weisen dieselben Stilmerkmale auf. So zum Beispiel das Gemälde *Froburgstrasse Zürich [Strickhof]* (1960, Ankauf 1987, Inv. Nr. 7860), das für die Sammlung erworben wurde.



Bruno Meier: *Stilleben*, o.J., Öl auf Leinwand, 60 x 81 cm, Inv. Nr. 1571.

Adolf Funk

Adolf Funk (1903–1996), Gatte von Lissy Funk und Vater von Rosina Kuhn, beschäftigte sich mit der Abstraktion auf seine Weise. In der Reduktion auf Farben und Formen entfaltet sich das *Stilleben* (1946/47, Inv. Nr. 875), das 1947 erworben wurde. Das Bild ist mit kräftigen Farben gemalt. Der Hintergrund ist collageartig aus kleinen bunten Farbflecken komponiert. Vor diesem hebt sich ein in ebenso kräftigen Farben gemaltes Bouquet in einer Glasvase ab. Bei Funk waren es die Technik der Collage und des Mosaiks, die ihn zu diesen Form- und Farbexperimenten anregten.

Max Truninger

Bei den 1945 von Max Truninger (1910–1986) gemalten dekorativen Wandmalereien mit figürlichen Szenen im Treppenhaus des Universitätsspitals sind die Veränderungen im Hinblick auf eine auf die Fläche bezogene Kompositionsweise mit Figuren und Tischstilleben schon auszumachen. 1948 kaufte der Regierungsrat ein Stilleben des Malers, das eine im Profil dargestellte Figur am Bildrand zeigt, die auf einen im Aufriss dargestellten Tisch blickt, auf dem ein Gummibaum, eine Schale und ein schwarzes Heft liegen. Neben dem Tisch steht ein Ständer mit einem Notenblatt (*Stilleben mit Figur*, 1945, Ankauf 1948, Inv. Nr. 900). Die chiffrehaft angedeuteten Gegenstände sind mit kräftigen Konturlinien gefasst. Die Reduzierung der Objekte und Figur auf grafische Codes vor flächigem Hintergrund verweist auf den Einfluss des Kubismus.¹¹¹⁵ Diese Tendenz radikalisiert sich in der Folge im Œuvre von Truninger, der sich seit den 1960er Jahren mit der Technik der Glasmalerei beschäftigte. Auf diese Auseinandersetzung ist auch die Kompositionsweise der fünf 1984 in Keramik ausgeführten Wandbilder mit symbolhaften Zeichen aus Linien und Punkten in der Berufsmaturitätsschule an der Lagerstrasse 55 in Zürich zurückzuführen.¹¹¹⁶

Erna Yoshida Früh-Blenk

Das Stilleben war grundsätzlich die bevorzugte Gattung von Erna Yoshida Früh-Blenk (1913–1996). Der Einfluss von Matisse hat Spuren in ihrem Werk hinterlassen, etwa durch das Raumkonzept oder

¹¹¹⁵ In seinem umfangreichen grafischen Œuvre beschäftigte sich Truninger mit derselben Thematik. Der Kanton Zürich besitzt über 60 Blätter des Künstlers.

¹¹¹⁶ *Fünf Wandbilder* (1984, Ankauf 1981, Inv. Nrn. 17750–17754).

die Freude an Farben und an dekorativen Mustern.¹¹¹⁷ Sie malte die Motive bildfüllend oder wählte knappe Ausschnitte, um die Spannung zu steigern. Sie löste die Konturen auf und entwickelte in späteren Kompositionen ein Bewusstsein für die Fläche (*L'Art*, 1953, Ankauf 1954, Inv. Nr. 1563). Um 1960 realisierte sie Stilleben mit Zeitungs- und bemalten Papierschnipseln als Collagen (*Stilleben*, 1961, Ankauf 1962, Inv. Nr. 1400_332; *Journal japonais I*, 1960, Ankauf 1962, Inv. Nr. 1400_333). Der Einbezug chinesisch oder japanisch anmutender Schriftzeichen machte ihre Stilleben zu meditativen Tableaux (*Granatäpfel mit Zeichen auf gelbem Grund*, 1966, Ankauf 1967, Inv. Nr. 2888). Mit sechzehn Gemälden und Collagen zählt Erna Yoshida Früh-Blenks Œuvre neben jenem von Hanni Bay und Hanny Fries zu den umfangreichsten Ensembles, die in dieser Zeit von Frauen erworben wurden. Früh-Blenk war zeit ihres Lebens eine stille Künstlerin. Trotzdem wurde sie von Publikum und Presse wahrgenommen. Sie zählte zu den bedeutendsten Künstlerinnen ihrer Generation vor 1968.

Weitere Maler, die sich intensiv mit derselben Thematik beschäftigten und Stilleben schufen, in denen sie abstrahierende Tendenzen verfolgten, beziehungsweise sich mit dem Erbe der fauvistischen und kubistischen Darstellungsweise im Zusammenspiel mit reduzierten Gegenstandsformen auseinandersetzten und eigene Bildfindungen entwickelten, sind Hans Ruedi Sieber¹¹¹⁸ oder Adolf Herbst¹¹¹⁹. Für Regina de Vries-Truninger (1913–1985)¹¹²⁰ war die Auseinandersetzung mit dem Stilleben nur ein Zwischenspiel.¹¹²¹ Sie wendete sich danach einer Formsprache zu, bei der sie strenge Strukturen mit stilisierten Elementen verband, um so ihren individuellen Visionen Ausdruck zu verleihen. Sie entwickelte im Holzschnitt ein Verfahren, bei dem sie zwölfarbig drucken konnte. Später wendete sie sich feministischen Anliegen zu.



Erna Yoshida Früh-Blenk: *L'Art*, 1953, Öl auf Leinwand, 33 x 41 cm, Inv. Nr. 1563.

¹¹¹⁷ *Stilleben am Fenster* (o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 1200_273); *Stuhl mit Vase* (1950, Ankauf 1951, Inv. Nr. 1200_274), *Ateliertisch* (1941, Ankauf 1951, Inv. Nr. 1200_275) oder *Stilleben mit Orangen* (o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 1200_276).

¹¹¹⁸ *Stilleben* (o.J., Ankauf 1960, Inv. Nr. 2014); *Stilleben* (o.J., Ankauf 1961, Inv. Nr. 2046), *Stilleben* (o.J., Ankauf 1965, Inv. Nr. 2729).

¹¹¹⁹ *Eckiges und Rundes* (1962, Ankauf 1964, Inv. Nr. 2620).

¹¹²⁰ Regina de Vries betätigte sich zu Beginn ihrer Karriere als Plastikerin und lernt bei Otto Müller. Vier abstrakte Plastiken mit von der Natur abgeleiteten Motiven dokumentieren diesen Aspekt der Künstlerin in der Sammlung.

¹¹²¹ *Stilleben* (o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 1200_384).

Lyrische Abstraktion und informelle Malerei

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs entwickelte sich der Schwerpunkt der Zürcher Kunst in eine andere Richtung als in Bern oder Basel. In diesen Städten spielte ein Kunstvermittler eine zentrale Rolle, der seine Institution mit einem bahnbrechenden Programm bespielte. Von 1945 bis 1955 gestaltete der wendige Arnold Rüdlinger das Programm der Berner Kunsthalle. Rüdlinger legte den Fokus auf die abstrakte expressive Malerei.¹¹²² Er präsentierte ausgeprägt die Vertreter des französischen Informel sowie das amerikanische Pendant, den abstrakten Expressionismus.¹¹²³ Da er auch der jungen Berner Szene eine Plattform bot und die Werke zum Beispiel von Max von Mühlenen, Franz Fedier, Dieter Rot oder Rolf Iseli zeigte, öffnete er den Schweizer Vertreterinnen und Vertretern der abstrakt-gestischen Kunstrichtung eine Perspektive und verhalf ihrer Kunst massgeblich zum Durchbruch in der Schweiz. Auch die Surrealisten sowie die Eisenplastiker mit Bernhard Luginbühl an der Spitze der Phalanx waren Teil seines Programms, das er in seinen Räumen präsentierte.¹¹²⁴ Als Rüdlinger die Kunsthalle Bern verliess, genoss diese ein internationales Renommee. Sein Nachfolger Harald Szeemann baute dieses weiter aus. 1962 zeigte Szeemann die amerikanische Kunst der «second generation», zu denen Robert Rauschenberg oder Jasper Johns zählten, und eröffnete damit die Rezeption der Pop- und Minimal-Art.¹¹²⁵ Mit der legendären Ausstellung «When Attitudes Become Form» mutierte Bern geradezu zum Hot Spot der Schweizer Kunstszene.

Als Rüdlinger 1955 nach Basel zog, um die Kunsthalle zu leiten, präsentierte er auch dort ein exquisites Programm mit französischem Informel und amerikanischem Action Painting, und als er für ein Jubiläumsgeschenk der Basler National Versicherung an das Kunstmuseum Basel in New York vier grossformatige Werke von Franz Kline, Barnett Newman, Mark Rothko und Clyfford Still erwerben konnte, legte er den Grundstein für die bis heute legendäre Sammlung moderner amerikanischer Malerei.¹¹²⁶ Nach dem Tod Rüdlingers 1967 verblasste der Glanz der abstrakt-gestischen Peinture.¹¹²⁷ Neben dem Surrealismus breitete sich in Basel der Nouveau Réalisme mit Jean Tinguely als Hauptfigur und neuem Künstlertypus aus.

In Zürich konnte die abstrakt expressive Malerei nur schwer Fuss fassen. In Zürich existierte keine Kunsthalle, die den Aufbruch der zeitgenössischen Kunst eigens zu ihrem Programm machte und zu einer Szenenbildung beitrug. Stattdessen wurden die Nachkriegsentwicklungen in den traditionellen Institutionen des Kunsthause Zürich und des Kunstmuseums Winterthur präsentiert. Oft hatte Max Bill seine Hände im Spiel, wenn es darum ging, Ausstellungen der zeitgenössischen Kunst zu organisieren. In seinem Bestreben, der konstruktiven und konkreten Kunst zum Durchbruch zu verhelfen, liess er anderen Kunstformen wenig Spielraum. Tatsächlich präsentierte das Kunsthhaus Zürich – wenn es denn zeitgenössische Kunst auf dem Programm stehen hatte – vorwiegend Werke

¹¹²² Vgl. von Meyenburg-Campell 1999: Arnold Rüdlinger, Leiter der Kunsthalle Bern (1945–1955) und in Basel (1955–1967) war eine wichtige Figur in Bezug auf die Vermittlung des Tachismus – der so auch von ihm genannten Malweise –, die er in drei Ausstellungen «Tendances actuelles», in den Jahren 1952, 1954, 1955 in der Kunsthalle Bern der Öffentlichkeit präsentierte.

¹¹²³ Von Meyenburg-Campell 1999, S. 26.

¹¹²⁴ Von Meyenburg-Campell 1999, S. 78.

¹¹²⁵ Vgl. Albrecht 2010, S. 159–166, hier S. 166.

¹¹²⁶ Vgl. von Meyenburg-Campell 1999, S. 101.

¹¹²⁷ Der eigentliche Höhepunkt der tachistischen Bewegung war die Biennale Sao Paulo 1959 mit Beiträgen von Samuel Buri, Franz Fedier, Lenz Klotz, Wilfried Moser und Matias Spescha. Alle diese Künstler sind wenn nicht mit Gemälden, so doch mit Grafikblättern in der Kunstsammlung vertreten.

der konstruktiven und konkreten Stilrichtung. Zwar hatte René Wehrli bereits 1952 in der Ausstellung «Malerei in Paris – heute» Maler der abstrakten informellen Richtung gezeigt.¹¹²⁸ 1958 bot das Kunstmuseum Winterthur mit der Schau «Ungegenständliche Malerei in der Schweiz» einen Überblick über die abstrakt-konkrete Kunstrichtung sowie über die jüngere gestische Malerei.¹¹²⁹ Eine eigentliche grosse Überblicksausstellung über das europäische Informel (beziehungsweise den Tachismus) sowie das amerikanische Action Painting (beziehungsweise den abstrakten Expressionismus) wurde erst 1978 mit der Ausstellung «Beginn des Tachismus in der Schweiz» organisiert.¹¹³⁰ Die abstrakt-expressive Szene war deshalb in Zürich weit weniger ausgeprägt als in Bern oder Basel.¹¹³¹ Trotzdem gab es Zürcher Künstlerinnen und Künstler, die in die Ungegenständlichkeit aufbrachen. Nur wenige zählten zu den Malerinnen oder Malern des Informel. Die Mehrheit gaben den Gegenstand nicht vollständig auf. Er blieb entweder als Ausgangspunkt einer weit vorangetriebenen Formvereinfachung erkennbar oder er wurde aus einem bildnerischen Vokabular geformt, das im Rahmen der abstrakten Kunst erarbeitet worden war.¹¹³²

Wilfrid Moser

Wilfrid Moser (1914–1997) zählt zu den Pionierfiguren der europäischen Nachkriegskunst und als einer der wenigen Zürcher Künstler zu den Vertretern des Informel.¹¹³³ 1942 hatte sich Moser vom Vorkriegsrealismus entfernt, um sich mit experimentellen Darstellungsformen wie zum Beispiel der Art brut auseinanderzusetzen. In einem nächsten Schritt wendete er sich zugunsten einer stimmungsgesättigten Malerei von der schrillen Farbigkeit ab und konzentrierte sich auf eine tonige Palette. Zudem gab Moser die Gegenständlichkeit nicht einfach preis, um plötzlich nur noch Flecken und Linien kalligrafisch zu ordnen, sondern er suchte nach immer elementarerem Kürzeln für seine Wirklichkeitseindrücke. Das Gemälde *San Giorgio, Venedig* (1952, Ankauf 1993, Inv. Nr. 8627) wurde aus der von Guido Magnaguagno organisierten Retrospektive im Kunsthaus Zürich erworben. Das Bild hatte Moser aus der Erinnerung an eine reale Architektur geschaffen und in ein informelles Gemälde transformiert. Helle, horizontale und vertikale Pinsel- und pastos aufgetragene

¹¹²⁸ Vgl. Wehrli 1952.

¹¹²⁹ 1957 war diese Ausstellung bereits unter dem Titel «La peinture abstraite en suisse» im Musée des Beaux-Arts in Neuenburg sowie – nach Winterthur –, in Bern zu sehen.

¹¹³⁰ Vgl. Billeter/Grütter 1978.

¹¹³¹ Vgl. Billeter 2008, S. 102–108, hier S. 107: Diesen Umstand kommentiert Fritz Billeter wie folgt: «Der Tachismus konzentrierte sich in Basel dank des charismatischen Museumsmannes Arnold Rüdlinger ebenso auffällig, wie er in Zürich fehlte. Dafür glaube ich zwei Hauptgründe geltend machen zu können: Zunächst mangelte es in Zürich einer integrativen und anführenden Gestalt: Herausragende Tachisten wie Hans Falk oder Wilfrid Moser entfalteten sich hauptsächlich im Ausland; Helen Dahm lebte im Zürcher Oberland auf dem Dorf, ganz auf sich selbst zurückgezogen. Zum Zweiten lag es nicht im Interesse der in Zürich den Ton angehenden Konkreten, den Tachismus überhaupt aufkommen zu lassen, denn diese künstlerische und geistige Haltung war der ihren direkt entgegengesetzt und ihnen daher höchst verdächtig: Hier vorgängige Reflexion und Bildplanung, dort ein spontanes, explosives Gestalten aus der körperlichen Motorik und der augenblicklichen seelischen Befindlichkeit heraus; hier methodisches Erarbeiten einer gesetzmässigen Bildordnung, dort unmittelbare, ekstatische Ergiessung. Die Konkreten waren bestrebt, in ihren Werken Modelle für eine bessere Lebensstruktur zu entwerfen, während die Tachisten nach deren Auffassung das Chaos entfesselten – das blühen und verführen mochte, aber eben doch Chaos war.»

¹¹³² Vgl. Wittwer 2006, S. 304–317, hier S. 314.

¹¹³³ Eine umfassende Darstellung der Entwicklung des Œuvres von Wilfrid Moser gibt Matthias Frehner in seinem Text: Zurück zum Mythos. Wilfrid Moser – ein Werküberblick. Vgl. Frehner 2009, S. 11–262.

Spachtelstriche über dunklem Grund überziehen die Bildfläche und bilden ein dichtes Geflecht. Helle Trennlinien und dunkle flächige Partien wechseln sich ab, wobei Licht durch die dazwischenliegenden Ritzen dringt. Gemäss Matthias Frehner versucht Moser «die Essenz des im Titel angegebenen Gegenstandes oder Ortes in der ungegenständlichen Struktur des Bildes stimmungsmässig wiederaufleben zu lassen».¹¹³⁴



Wilfrid Moser: *San Giorgio, Venedig*, 1952, Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm, Inv. Nr. 8627,
© Stiftung Wilfrid Moser.

Ein anderes Bild, das für die Sammlung erworben wurde, trägt den Titel *La Concierge II* (1962, Ankauf 1974, Inv. Nr. 3844).¹¹³⁵ Es stammt aus der Phase, als der Künstler sich einem wilden Realismus zuwendete, will heissen, dass in seinen informellen, nun in heftiger Gestik gemalten Bildern plötzlich wieder menschliche Figuren in Erscheinung treten und das Grundraster der orthogonalen Bildstruktur aufbrechen. Dies geschieht vermittelt der vom Künstler im Verlaufe der 50er Jahre entwickelten persönlichen Handschrift. Frehner beschreibt sie wie folgt: «Der fortan praktizierte Farbauftrag mit dem Spachtel wird zu einem Mehrfarbenstrich, einem dynamisch gezogenen Zwei- oder Dreiklang. Dieser vereint Konstruktion und Handschrift. Die Stufen eines Weges sich überkreuzender Farbspuren gliedern und reissen die Bildfläche auf. Sie sind flächiges und gleichzeitig rhythmisches Gestaltungsmittel ...»¹¹³⁶ Die wie «Kometenschweife» (Frehner) die Bildfläche durchziehenden Streifen assoziieren in manchen Bildern organische Formen, in anderen Bildern, so auch in dem vom Kanton erworbenen Gemälde, menschliche Körper.

Das Gemälde *Der weisse Berg* (o.J., Ankauf 1984, Inv. Nr. 7376) zählt zu Mosers expressivem Spätwerk und vergegenwärtigt in gesteigert ausdrucksvollem Duktus noch einmal die von ihm entwickelten Farb- und Formenelemente. Der weisse Berg besteht aus der Silhouette zweier Berggipfel, die bildfüllend vor wolkenverhangenem Himmel gemalt sind.¹¹³⁷

¹¹³⁴ Frehner 2009, S. 11–262, hier S. 92.

¹¹³⁵ Vgl. Frehner 2009, S. 11–262, hier S. 130: Das Gemälde ist Teil einer Reihe von Zeichnungen und Gemälden, die der Künstler um 1962/63 angefertigt hatte.

¹¹³⁶ Frehner 2009, S. 11–262, S. 104.

¹¹³⁷ Vgl. Frehner 2009, S. 11–262, hier S. 189.

Esther Brunner

Angeregt durch den Malunterricht bei Albert Pfister in Cavigliano im Tessin hatte Esther Brunners (1917–2015) Begeisterung für die Farbe schon früh einen Widerhall in ihren Bildern gefunden. So auch in dem kleinformatigen Ölgemälde *Kleines Schiff in Venedig* (o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1026), das für die Sammlung erworben wurde. Anlässlich ihres Aufenthaltes im existenzialistischen Paris fand Esther Brunner 1959 sodann zum Tachismus und damit zu einem ersten Höhepunkt in ihrer Karriere.¹¹³⁸ Ein grösseres Konvolut von Arbeiten auf Papier, die in dieser ersten abstrakten Phase entstanden, konnten anlässlich ihrer Wiederentdeckung in der Ausstellung im Art Dock in Zürich 2014 erworben werden. Die Arbeiten strahlen bis heute etwas Frisches, Unbekümmertes aus. Esther Brunner gab ihren in Mischtechnik gemalten Bildern Titel wie *cirque, descendre, poésie perse* oder *entre deux eaux* und benannte so ihre Inspirationsquelle.¹¹³⁹ Für ihre Bildfindung abstrahierte Brunner jedoch nicht das Gegenständliche, sondern setzte ihm strukturelle Entsprechungen entgegen. Die Arbeiten mutieren zu formalen Schauplätzen, gewoben zu einem dichten Geflecht von Linien und Farbspritzern über einem in verschiedenen Farben gemalten Grund. Dabei setzen die leuchtenden, wolkenartig aufgetragenen Farben kräftige Akzente. Es ist anzunehmen, dass Esther Brunner während ihrer Pariser Zeit die Werke von Wols gesehen hatte und sich von ihm inspirieren liess. Doch anders als bei Wols, dessen Bilder in gewisser Weise direkte Notate seines zerstörerischen und radikalen Lebens sind, sind die Arbeiten von Esther Brunner ein Ausdruck von Energie und Lebenslust.¹¹⁴⁰

Oskar Dalvit

Zu den frühen Erwerbungen abstrakter Darstellungsweise zählen mehrere Gouachen und Temperaarbeiten von Oskar Dalvit (1911–1975).¹¹⁴¹ Werke mit Titeln wie *Fabeltier, Pflanzenzwiebeln, Schwebend, Aufstrebendes* wurden von der Kunstkommission für die Gestaltung der Wartezonen und Patientenzimmer im Universitätsspital angekauft. Dalvits Malerei hatte sich zunehmend vom Naturvorbild gelöst und über einen Prozess der Verinnerlichung in Richtung Abstraktion bewegt. Ein Auslöser dafür war die Beschäftigung des Künstlers mit der Psychologie von C. G. Jung in den 1940er Jahren. Ebenso intensiv setzte er sich mit den Werken von Paul Klee und Wassily Kandinsky auseinander. 1951 vertrat der damals bereits international tätige Künstler die Schweiz an der Biennale in Sao Paulo. Er unterrichtete ab 1953 an der Volkshochschule abstraktes Malen und Zeichnen. Seine farbenfrohen Blätter passten ideal in das Gestaltungskonzept des Universitätsspitals.

Mily Dür

Mily Dür (Hartmann-Dür) (1921–2016) war eine Schülerin von Ernst Gubler und Otto Morach. Sie beschäftigte sich seit 1959 mit der Abstraktion. Sie näherte sich der Darstellungsweise ebenfalls über die Naturbeobachtung und malte das zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion verharrende Bild *Steinmetamorphosen* (1969, Ankauf 1969, Inv. Nr. 3007). Kräftige Rot- und Blautöne sowie das Prinzip der Schichtung, der Verflechtung sowie die mäandernde Linie erscheinen in vielen ihrer Bilder

¹¹³⁸ Gespräch der Autorin mit Guido Magnaguagno, Kurator der Retrospektive Esther Brunner im Art-Dock, August 2014.

¹¹³⁹ Beispiele sind: *Neige au nid* (1959, Ankauf 2014, Inv. Nr. 17805); *cirque* (1959, Ankauf 2014, Inv. Nr. 17808); *poésie perse II* (1959, Ankauf 2014, Inv. Nr. 17809).

¹¹⁴⁰ Vgl. Magnaguagno/Krempel 1989, S. 9–11.

¹¹⁴¹ *Fabeltier* (o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 2300_415); *Pflanzenzwiebeln* (o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 1200_417); *Schwebend* (o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 1200_416); *Aufstrebendes* (o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 1200_411).

wie zum Beispiel *Durchwandertes* (1960, Ankauf 1961, Inv. Nr. 2035) und *Verlauf der blauen Fäden* (um 1964, 1965, Inv. Nr. 2627). Auch ihre Bilder sind angeregt vom Interesse an der Psychoanalyse C. G. Jungs, mit der sie sich wie Oskar Dalvit intensiv auseinandersetzte. Die östlichen Religionen waren ein anderes Thema. Mily Dür war zudem Schriftstellerin und Lyrikerin.

Franz Karl Opitz¹¹⁴²

Franz Karl Opitz (1916–1998) besuchte als 17-Jähriger den Malunterricht bei Willy Fries und von 1936 bis 1939 beim Landschaftsmaler Otto Séqui. Er war aber auch fasziniert von älteren Exponenten der Landschaftsmalerei. Barthélemy Menens Art, die Landschaftsformen aufzubauen, oder François Bocions atmosphärische Genferseebilder wirkten anregend auf ihn.¹¹⁴³ Sobald die Grenzen nach dem Krieg wieder offen waren, unternahm Opitz Bildungsreisen in die Provence und nach Paris. Diese Reisen gaben ihm wichtige Impulse auf seinem Weg, sich vom Gegenstand zu lösen und eine Formsprache in Richtung Formvereinfachung und atmosphärische Abstraktion zu entwickeln. Nachdem die Kunstkommission 1951 Arbeiten auf Papier für die Gestaltung der Patientenzimmer im Universitätsspital erworben hatte, kaufte sie 1956 das erste Ölgemälde. Bei diesem Bild mit dem Titel *Pariser Vorstadt* (1956, Inv. Nr. 1817) manifestiert sich Opitz' Streben in Richtung einer stilisierenden Figuration. Die Pariser Häuser sind blockhaft zusammengefasst. Die Pflanzen, hinter denen die Häuser stehen, sind ebenfalls auf einfache, stilisierte Formen reduziert.



Franz Karl Opitz: *Zusammenballung*, o.J., Acryl auf Leinwand, 110 x 110 cm, Inv. Nr. 3133.

Auf zahlreichen Reisen durch Griechenland gewann Opitz neue Landschaftseindrücke, die seine Suche nach Vereinfachung und Abstraktion und sein Sensorium für Atmosphärisches förderten. Landschaften, Architektur, Pflanzenwelt, Felsen und Steine wurden seine bevorzugten Bausteine, die er zu abstrakten Gebilden verdichtete. In manchen Bildern verschmelzen diese Elemente zu einer atmosphärischen Einheit. Vegetabile Formen und Linien durchdringen starre architektonische Flächen, brechen sie auf und erzeugen ein Wechselspiel von Transparenz und Dunkelheit. Auch was das Kolorit anbelangt, entwickelte Opitz einen eigenen, unverwechselbaren Ausdruck, indem er reine Farben mit gebrochenen Tönen spannungsvoll kombinierte. Anhand der in den 1960er Jahren

¹¹⁴² Mein Dank geht an Elisabeth Opitz, Tochter des Künstlers, die mir Einsicht in das Archiv des Malers gewährte. Besonders aufschlussreich waren die archivierten Texte von Hans A. Lüthy.

¹¹⁴³ 1945 malt Opitz 46 Genfersee-Bilder, die zunehmend grösser, farbiger und in der Darstellungsweise zunehmend reduzierter wurden.

angekauften Gemälde¹¹⁴⁴ lässt sich dieser Prozess bis hin zur vollständigen Abstraktion, die er mit dem Bild *Zusammenballung* (o.J., Ankauf 1970, Inv. Nr. 3133) realisierte, nachvollziehen. Ein weiterer Aspekt, der zur neuen Formfindung beigetragen hatte, war auch bei ihm die Auseinandersetzung mit dem Werkstoff Glas und dem Naturmosaik. 1951 hatte Opitz einen Wettbewerb für eine Wanddekoration gewonnen, der ihm in der Folge weitere Aufträge einbrachte. Die Aufträge regten Opitz an, sich intensiv mit den Eigenheiten dieser Techniken auseinanderzusetzen.¹¹⁴⁵ Das Material und die grossen Wanddimensionen, übersichtliche und straffe Flächengliederungen sowie wirkungsvolle Vereinfachungen der symbolischen und dekorativen Elemente und Formen bis hin zu einer gewissen Geometrisierung förderten seine Einsichten in das Wesen der Abstraktion. Um Opitz' Auseinandersetzung mit dem Mosaik zu dokumentieren, erwarb der Kanton 1963 das Mosaik *Komposition II* (o.J., Ankauf 1963, Inv. Nr. 2312).

Carl Wegmann

Carl Wegmann (1904–1987) malte weiträumige heimatliche Landschaftsdarstellungen, von denen der Kanton verschiedene Bilder mit Ansichten der Umgebung von Rheinau mit dem Kloster, der Bergkirche oder des Rheins besitzt.¹¹⁴⁶ 1962 wendete sich Wegmann der abstrakten Malerei zu und malte Motive mit sich überlagernden Schraffurflächen verschiedener Intensität, die sich zu rhythmisch-räumlichen Gefügen verdichteten (*Komposition*, 1977, Ankauf 1981, Inv. Nr. 6515). Dass Wegmann auch mit verschiedenen Materialien experimentierte, dokumentiert die bereits zuvor erworbene abstrakte und in Wachstechnik ausgeführte *Komposition Noturno* (1967, Ankauf 1968, Inv. Nr. 1100_315).

Karl Jakob Wegmann

Verhältnismässig früh, nämlich 1966, erwarb der Kanton aus der Ausstellung der Zürcher Künstler im Helmhaus das abstrakte Werk *Täler* (1965, Ankauf 1966, Inv. Nr. 2803) von Karl Jakob Wegmann (1928–1997), der seine Werke konsequent mit KIW signierte. Wegmann zählt wie Matias Spescha zu den Pionieren der abstrakten Kunst. Manuel Gasser nannte seinen Namen ebenfalls 1959 in seiner berühmt gewordenen «Du»-Nummer *Die dunklen Pferde*, in der er die zwölf wichtigsten Nachkriegshoffnungen der jungen Schweizer Kunst auflistete.¹¹⁴⁷ Der Künstler, der sich abseits der Zürcher Kunstszene bewegte – er installierte auch seine Ateliers wenn immer möglich in heruntergewirtschafteten Herrschaftshäusern inmitten weitläufiger Parkanlagen –, entwickelte ein farbintensives, dem Informel nahestehendes Œuvre. Das frühe Werk im Besitz des Kantons Zürich zeugt von der Suche des Künstlers nach einer eigenen Bildsprache. In diesem wie auch in später

¹¹⁴⁴ *Griechische Landschaft* (1962, Ankauf 1962, Inv. Nr. 2138); *Felslandschaft* (o.J., Ankauf 1964, Inv. Nr. 2609); *Friedhof auf Kos II* (1963, Ankauf 1967, Inv. Nr. 2873).

¹¹⁴⁵ Mosaik- und Glasarbeiten von Opitz: Siedlung Sunnige Hof, (1953) Zürich; Kirchgemeindehäuser Oberstrass (1958) und Witikon (1959), Glasfenster: Kirche Unterstrass (1966).

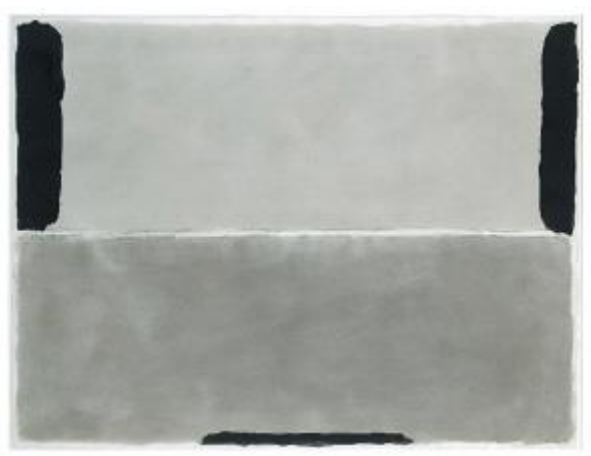
¹¹⁴⁶ 1983 wurde der Künstler zudem beauftragt, das Porträt von Regierungsrat Konrad Gisler für die Ahnengalerie zu malen.

¹¹⁴⁷ Vgl. Gasser 1949, S. 9–41: Manuel Gasser, Chefredaktor des «Du» nannte die Augustnummer 1959 *Die dunklen Pferde*. Dabei bezog er sich auf einen Begriff im englischen Pferderennsport «a dark horse», mit dem man die jungen Pferde bezeichnete, die mit allen Anzeichen von Erfolg ausgestattet sind, wenn sie erstmals in ein Rennen geschickt werden. Gasser nannte neben Karl Jakob Wegmann auch die folgenden im Kanton Zürich wohnenden Künstler: Carl Wegmann, Jean Baier, Heinrich Bruppacher, Karl Gerstner, Harry Buser, Georges Item, Bruno Müller. Sie alle sind mit Bildern und/oder Zeichnungen in der Sammlung vertreten. Ausgehend von dem «Du»-Heft *Die dunklen Pferde* beschäftigte sich mit dem Thema der Künstlerkarrieren: vgl. Walter 2007.

angekauften Werken wie *Die Zeit der Libelle* (o.J., Ankauf 1983, Inv. Nr. 7198) oder *Figuration* (o.J., Ankauf 1993, Inv. Nr. 8462) ging der Künstler von einem konkreten Naturgegenstand aus, der ihm als Ausgangspunkt für seine Abstraktion diente. Zunehmend radikalisierte sich die Formensprache und die Intensität der Farbe. Sein Spätwerk zeichnete sich aus durch reine, leuchtende Farben, eine kühne Gestaltung des Bildraums und einen nonchalanten Umgang mit der Gegenständlichkeit.¹¹⁴⁸ In der Sammlung des Kantons Zürich befinden sich Werke aus allen diesen Arbeitsphasen.

Matias Spescha

Matias Spescha (1925–2008) hatte in Zürich als Plakatmaler gearbeitet, bevor er nach Paris ging, wo er sich von den französischen Vorbildern des Kubismus und Fauvismus für seine frühen Bildmotive anregen liess. Diese Einflüsse sind in seinem *Stilleben* (um 1955, Ankauf 1955, Inv. Nr. 1712) deutlich erkennbar. Bald schon sollte er den Sprung in die Abstraktion schaffen und wie Karl Jakob Wegmann zu den «dark horses», den vielversprechenden jungen Künstlertalenten zählen, die Manuel Gasser in der besagten «Du»-Nummer 1959 aufzählte. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Spescha von der figurativen Malerei verabschiedet. In der Auseinandersetzung mit dem französischen Informel fand er zu einer eigenen Bildsprache. Der Kanton erwarb allerdings erst relativ spät eine seiner charakteristischen Arbeiten auf Papier (*o.T.*, 1986, Ankauf 1998, Inv. Nr. 8867), die er im Stil der lyrischen Farbfeldmalerei gemalt hatte. Die Bildfläche ist zweigeteilt und in unterschiedlich nuancierten Grautönen gehalten. Die Ränder sind mit tiefschwarzer Kohle akzentuiert und bewirken eine spannungsvolle Beziehung von Fläche und räumlicher Dimension.



Matias Spescha: *o.T.*, 1986, Acryl und Kohle auf Papier, 72 x 87 cm, Inv. Nr. 8867.

Carlotta Stocker

Carlotta Stocker (1921–1972), obwohl angeregt durch den französischen Geist der Peinture, schlug auf dem Weg zur abstrakten Darstellungsform einen eigenen Weg ein. Im Anschluss an ihre Ausbildung an der Académie des Beaux-Arts in Genf bei Alexandre Blanchet entwickelte sie ein Interesse an der malerisch-modellierten grossen Form, am Räumlichen und an einer kühnen Farbabstimmung. In der Folge trat die Modellierung schrittweise zurück. Figuren und Gegenstände wurden zu flächigen Formen vereinfacht. Ihre abstrahierende Kompositionsweise verstärkte sich durch die Auseinandersetzung mit dem Wandbild. In den 1950er Jahren wurden zahlreiche

¹¹⁴⁸ Vgl. Vachtova 2015.

Zeichnungen und Aquarelle für das Universitätsspital erworben.¹¹⁴⁹ Für die Eingangshalle der Kantonsschule Hottingen an der Minervastrasse erhielt sie einen Auftrag für ein grossformatiges Wandbild (*Allegorie*, um 1950, Ankauf um 1950, Inv. Nr. 12722).

Walter Siegfried

Walter Siegfried (1931–2008), ebenfalls ein Schüler von Otto Morach, suchte wie Carlotta Stocker den Weg zur Abstraktion über die Reduktion der Form, so in *Bild 3 Nr. 77* (o.J., Ankauf 1962, Inv. Nr. 2139). Er beschränkte sich in den 1960er Jahren auf Erdfarben wie Grau, Beige oder Braun und experimentierte mit Sand, welches er seinen Farben beimischte, um so bestimmte Partien zu akzentuieren und eine reliefartige Wirkung zu erzielen (*Bild Nr. 179*, 1965, Ankauf 1978, Inv. Nr. 5028).

Eugen Eichenberger und Heinrich Bruppacher

Für viele Künstler war das Experiment mit dem Informel nur eine Episode. So wendeten sich zum Beispiel Maler wie Eugen Eichenberger (*Orange-Dunkelbraunes*, o.J., Ankauf 1960, Inv. Nr. 2002) oder Heinrich Bruppacher (*Schwarzes Vlies*, o.J., Ankauf 1962, Inv. Nr. 2132; *Sinkendes Blau*, o.J., Ankauf 1964, Inv. Nr. 5202) bald wieder anderen Darstellungsweisen zu. Heinrich Bruppacher (1913–2010) war offen für vielfältige Experimente. Entsprechend sprunghaft war seine Entwicklung. Seine für die Sammlung erworbenen Werke umfassen denn auch vom figurativen bis zum abstrakten Werk ein breites Spektrum der damals aktuellen Tendenzen.¹¹⁵⁰

Fazit

Der Schritt in die Ungegenständlichkeit ist nicht nur ein Bruch mit den gängigen Wertesystemen, sondern eröffnet dem bildnerischen Vokabular beispiellose Möglichkeiten, die das künstlerische Schaffen in bisher ungesehene Bereiche führt. Was einerseits die freie Improvisation brachte, evozierte andererseits eine analytische Haltung, die in die Befragung der malerischen Mittel mündete: Bildträger, Farbe, Linie, Fläche, Raum, Struktur, Konstruktion, Komposition werden Ausgangspunkt für neue Bildfindungen. Die Grenzüberschreitung erfasste nicht nur die Malerei, sondern wurde auch in den anderen Gattungen Thema.¹¹⁵¹

¹¹⁴⁹ *Tessinerkinder* (o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1200_172); *Harlequin* (o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1200_175), *Weihnacht* (o.J., Ankauf 1950, Inv. Nr. 1200_174).

¹¹⁵⁰ *Blumen vor dem Spiegel* (o.J., Ankauf 1957, Inv. Nr. 1864); *Selbstbildnis* (1955, Ankauf 1955, Inv. Nr. 1716); *Gentleman* (um 1973, Ankauf 1978, Inv. Nr. 5037).

¹¹⁵¹ Vgl. Ruedin 2010: Die Ausstellung und ein umfangreicher Katalog haben diese Entwicklung kürzlich umfassend aufgezeigt.

16. Aufbruch II: Neue Formen der Skulptur

In den öffentlichen Anlagen des Kantons Zürich war die figurative Plastik lange prägend. Die kantonale Kunstkommission orderte im Auftrag des Regierungsrates bis weit in die 1970er Jahre Figuren- und Tierplastiken für die Parkanlagen der Schulen und der öffentlichen Gebäude¹¹⁵² oder erwarb für die Innenräume Bronzeporträts und figurative Kleinplastiken. Wie in der Malerei erfolgte der Übergang in die Ungegenständlichkeit schrittweise. Dies, obwohl Hans Arp bereits 1917 an den Strand gespülte Holzstücke zu biomorphen Skulpturen verarbeitet oder Max Bill mit seiner Skulptur *Die endlose Schleife* (1937) erste abstrakte Plastiken geschaffen hatten.¹¹⁵³

Arnold D'Altri

Arnold D'Altri (1904–1980) wurde bereits im Zusammenhang mit der Ausstellung in der Basler Kunsthalle 1944, wo er zusammen mit Germaine Richier, Marino Marini und Fritz Wotruba seine Werke präsentierte, erwähnt. Das Ereignis war für d'Altri einschneidend. Zu sehen, wie die Kollegin und die Kollegen mit der Darstellung des Menschen umgingen, wurde ihm zum Auslöser, sich der Abstraktion zuzuwenden. Die Kleinbronze *Erwachen* (um 1947/48, Ankauf 1975, Inv. Nr. 4016), die die Kunstkommission 1975 für die Sammlung erwarb, ist charakteristisch für D'Altris Handschrift. Es ist eine sitzende Gestalt, die sich leicht zurücklehnt. D'Altri hatte das Wesen als blockhaft-kompaktes Volumen mit differenziert malerischer Oberfläche gestaltet, die Mythologie als Inspiration benutzend. In der Sammlung befinden sich ferner zwei Lithografien mit mehreren weiblichen Gestalten, die in äusserst gedrängter Manier auf dem Blatt dargestellt sind. Auch sie weisen massige Körperproportionen auf. Sie rekurren wie die bildhauerische Arbeit auf das Vorbild archaischer Fruchtbarkeitsgöttinnen. Die Werke sind für D'Altris Ausdruck elementaren Menschseins exemplarisch.¹¹⁵⁴

Louis Conne

Die surreal anmutende Figurendarstellung *Orpheus* (1960, Ankauf 1993, Inv. Nr. 8465) hat die Form eines Gerüsts und geht auf eine Anregung zurück von Ossip Zadkine oder, was die formale Ausführung anbelangt, auf Alberto Giacometti, den Conne 1932 in Paris kennengelernt hatte.¹¹⁵⁵ Eine Kopfplastik *Kopf* (o.J., Ankauf 1970, Inv. Nr. 3083) aus grob zusammengeschweissten Eisenblechstücken kaufte der Kanton 1970 aus der Ausstellung der GSMBA im Kunsthaus Zürich. Die beiden Werke markieren Louis Connes (1905–2004) Übergang von der klassischen Rundplastik hin zu einer neuen formalen Ausdrucksweise. Beide Arbeiten machen deutlich, dass Conne einen eigenen Weg in die Abstraktion suchte und vielleicht auch wegen seiner formalen Kompromisslosigkeit in der Öffentlichkeit wenig bekannt war. Hingegen wurde seine innovative, offene Persönlichkeit geschätzt: Von 1946 bis 1971 war er Lehrer für Modellieren an der Kunstgewerbeschule in Zürich.

¹¹⁵² Zu den wohl bedeutendsten Tierplastiken zählt die Bronze von Franz Fischer (*Toro*, 1968, Ankauf 1968, Inv. Nr. 7480) auf dem Gelände des Tierspitals der Universität Zürich an der Winterthurerstrasse 190.

¹¹⁵³ Wie aufgeladen das Klima in den 1940er Jahren war, zeigt die Tatsache, dass die von Max Bill geschaffene Skulptur *Kontinuität* (1947), die auf dem Ausstellungsgelände der Züka aufgestellt wurde, durch einen Vandalenakt zerstört wurde.

¹¹⁵⁴ Vgl. Vosseler 1998/2017.

¹¹⁵⁵ Vgl. Stoll-Kern 1995.

Otto Müller

Otto Müller (1905–1993) und seine Auseinandersetzung mit einem zeitgemässen Menschenbild wurde bereits im Zusammenhang mit der Porträtbüste *Esther* (o.J., Ankauf 1945, Inv. Nr. 784) erwähnt. Ebenfalls relevant ist seine Plastik *Zwei Arbeiter* (1953, Ankauf 1941, Inv. Nr. 1268). Diese steht vor dem ehemaligen Technikum Winterthur (heute ZHAW). Der Kanton beauftragte den Bildhauer auch später mehrmals, Figurenplastiken im öffentlichen Raum zu realisieren. Unübersehbar sind der archaisierende *Kopf im Gehäuse* (1978–79, Ankauf 1978, Inv. Nr. 12239) vor dem Völkerkundemuseum in Zürich oder die Bronze *Frau Welt* (um 1988, Ankauf 1986–1988, Inv. Nr. 12308) in der Cafeteria des Universitätsspitals Zürich. Bei seinen Figurendarstellungen umkreiste Müller stets die Frage, wie der Mensch zeitgemäss dargestellt werden kann. Diese Frage trieb ihn weg vom Akademischen. Eine für ihn gültige Antwort will er in den stilisierten Figurendarstellungen, den Phänotypen, wie zum Beispiel in der Darstellung von *Frau Welt* gefunden haben.¹¹⁵⁶ Die Reliefs mit elementaren geometrischen Formen und stilisierten Tierzeichen, die er 1957 für den Strickhof in Lindau realisierte, zeigen den Künstler von einer anderen Seite, bei der sein Interesse an der Abstraktion und insbesondere an der geschlossenen Form zum Tragen kommt.

Otto Teucher

1946 realisierte Otto Teucher (1899–1994) eine figurative Plastik für den Empfangsraum des Universitätsspitals.¹¹⁵⁷ Später wendete er sich der abstrakten Formsprache zu. Teucher fühlte sich der Bronze zugeneigt. Er spielte mit den Kontrasten von zwei Formen, die er als Paare nebeneinander oder einander gegenüberstellte. Weil er Assoziationen zu Gegenständlichem vermeiden wollte, gab er seinen Werken Titel, die das Dargestellte umschreiben (*Homage à l'Afrique*, o.J., Ankauf 1977, Inv. Nr. 4657), oder er bezeichnete seine Skulpturen schlicht als Kompositionen (*Komposition 2-teilig*, o.J., Ankauf 1987, Inv. Nr. 7759; *Komposition*, o.J., Ankauf 1991, Inv. Nr. 8156).

Hans Aeschbacher

Obwohl Hans Aeschbacher (1906–1980) als Bildhauer abstrakter Plastiken bekannt ist, beschäftigte er sich intensiv mit der Darstellung des menschlichen Körpers. Aus der Auseinandersetzung mit den elementaren Formwerten von Körper und Raum leitete er Mitte der 1950er Jahre seine Formsprache ab.¹¹⁵⁸ Die Darstellung des menschlichen Körpers als zwei schlanke, symmetrisch entlang einer vertikalen Achse aufwärtsstrebende Teile war eine radikale Formulierung des Themas. Sie war denn auch beispielhaft für die Zürcher Plastik. Die Kunstkommission erwarb 1971 eine kleinformatige Messingarbeit *Figur VI* (1964, Ankauf 1971, Inv. Nr. 3226) und kaufte 1979 das aus Veltliner Granit geschaffene Werk *Figur II* (1977, Inv. Nr. 10804) für den Park des Strickhofs in Lindau.

Seine Stelen, die Aeschbacher stets als *Figur* bezeichnete und die er in verschiedenen Materialien ausführte, beflügelten zahlreiche Künstler. Aeschbachers Skulpturen lehrte sie das abstrakte Sehen. So zog er Peter Storrer (1928–2016), Peter Meister (1934–1999) oder Roland Hotz (*1945) in seinen Bann. Auch Paul Sieber (*1942) liess sich für seine stelenartige Skulptur aus Cristallina-Marmor, eine Hommage an den Sozialisten Salvatore Allende aus dem Jahr 1973, von der bildhauerischen Kraft Aeschbachers anregen.¹¹⁵⁹ Zustande kam Siebers Skulptur im Zusammenhang mit der ersten

¹¹⁵⁶ Vgl. Billeter 1998/2011.

¹¹⁵⁷ *Sitzender Jüngling* (1946, Ankauf 1946, Inv. Nr. 1200_28).

¹¹⁵⁸ Vgl. Aeschbacher 1948.

¹¹⁵⁹ *Salvator Allende* (1973, Ankauf um 1973, Inv. Nr. 12517).

Ausstellung der Produga an der Englischviertelstrasse 1973, die dem damals eben ermordeten chilenischen Staatspräsidenten gewidmet war. Allende war das erste durch das Volk gewählte sozialistische Staatsoberhaupt der Geschichte.¹¹⁶⁰ Die Skulptur steht heute im Park der Kantonalen Maturitätsschule KME in Riesbach.



Hans Aeschbacher: *Figur II*, 1977, Veltliner Granit, Höhe 420 cm, Inv. Nr. 10804.

Alle eben aufgezählten Bildhauer lösten sich schliesslich von Aeschbachers Einfluss und entwickelten eine eigene, zeitgemässe Formensprache. Dies gilt auch für Willy Wimpfheimer (*1938) und Silvio Mattioli (1929–2011), die als Assistenten bei Aeschbacher hospitierten und zuerst mit Stein arbeiteten, bevor sie sich dem Werkstoff Eisen zuwendeten.¹¹⁶¹ Bevor sich die stille und zurückhaltende Esther Gisler (*1945) einer auf Mathematik basierenden Formensprache bediente, arbeitete sie ebenfalls in Stein. Ihre *Figur* (1974, Ankauf 1971, Inv. Nr. 12512) ist ein Frühwerk, bei dem sich ihr Interesse am Winkel bereits manifestiert.¹¹⁶² Es befindet sich ebenfalls im Park der Kantonalen Maturitätsschule KME in Riesbach.

Ödön Koch

Gleichzeitig wie Hans Aeschbacher entwickelte Ödön Koch (1906–1977) eine eigene abstrakte Formensprache. Ödön Koch ist zudem ein Pionier der Betonplastik.¹¹⁶³ Er realisierte für den Kanton Zürich an der Hausfassade des von Bruno Giacometti erbauten Instituts für Medizinische Mikrobiologie an der Gloriosastrasse zwei Reliefs (*Zwei Reliefs*, 1959, Ankauf 1960, Inv. Nr. 12233). Sie zählen zu den frühesten Wandgestaltungen in Beton. Durch ihre Vor- und Rücksprünge bringen die geometrischen Formen ein Spiel von Licht und Schatten auf die Wand und verlebendigen die Fläche. Die Betonreliefs realisierte er angeblich aus finanziellen Gründen. Doch auch weil er ein Auge für die Gestaltung von grossen Flächen hatte. So kam es zu diesem Auftrag, der in Zürich zugleich zu den

¹¹⁶⁰ Vgl. Billeter 2005, S. 89–104, hier S. 97.

¹¹⁶¹ Vgl. Billeter 2008, S. 102–108, hier S. 105.

¹¹⁶² Vgl. Gisler 2006.

¹¹⁶³ Vgl. Joray 1980.

frühesten abstrakten Kunstwerken im öffentlichen Raum zählt. Die Wandgestaltung fand grosse Aufmerksamkeit, was Ödön Koch noch zahlreiche weitere Aufträge einbrachte.



Ödön Koch: *Zwei Reliefs*, 1959–60, Beton, 300 x 1100 cm, Inv. Nr. 12233.

Parallel zur Bestellung des Betonreliefs erwarb der Kanton Zürich zusätzlich eine abstrakte Plastik (*Figur*, 1959, Ankauf 1960, Inv. Nr. 12232) für den Zugangsweg desselben Institutes. Ödön Koch war primär Steinbildhauer. Er hatte sich das Metier autodidaktisch angeeignet. Ödön Kochs Skulpturen sind reduziert in der Formensprache und generell von grosser Schlichtheit. Oft spielte er mit dem Kontrast zweier Formen (*Zweiteilige Skulptur*, 1965, Ankauf 1973, Inv. Nr. 3464).

1973 gewann Ödön Koch anlässlich des Neubaus des Strassenverkehrsamtes im Unteren Albisgütli den ausgeschriebenen Wettbewerb. Die Bronzeskulptur *Sculpture monumentale (2 Kalksteinkugeln)* (1972, Ankauf 1973, Inv. Nr. 11053) ist in Form einer Scheibe geschaffen. Sie steht im Dialog mit zwei aus gelbem Kalkstein gefertigten Kugelskulpturen. Die Arbeit thematisiert erneut das Motiv der Gegenüberstellungen. Sie veranschaulicht zudem exemplarisch Ödön Kochs Streben nach Vereinfachung. Das Werk steht auf der Grünfläche vor dem Eingang des Gebäudes. Der Kanton Zürich schätzte das kompromisslose Schaffen des Künstlers und zeichnete ihn 1975 mit der Ehrengabe aus.

Willy Frehner

Der Winterthurer Bildhauer Willy Frehner (*1932) ist eine Generation jünger als Aeschbacher, Koch und Teucher. Er pflegt das Erbe der abstrakten Steinbildhauerei. Der Kanton erwarb mehrere Skulpturen des Bildhauers. Ein flächiges Volumen bearbeitete er mit Kreis- und scharfkantigen eckigen Formen und lotete so das Vokabular des Kubismus für sich aus (*Relief*, o.J., Ankauf 1976, Inv. Nr. 3136). Er spielte ebenfalls mit dem Konzept der zweiteiligen Skulptur¹¹⁶⁴ oder experimentierte mit der amorphen Form.¹¹⁶⁵

Neue Materialien: Die Eisenplastik

Der neue Werkstoff wirkte sich äusserst anregend auf die Künstler aus. Sie begannen zunehmend mit ungewohnten Verfahren und Techniken zu experimentieren, die ihnen ermöglichten, neue

¹¹⁶⁴ *Figur I* (o.J., Ankauf 1976, Inv. Nr. 4227); *Skulptur* (1979, Ankauf 1979, Inv. Nr. 5943); *Skulptur* (1994, Ankauf 1995, Inv. Nr. 8582).

¹¹⁶⁵ *Skulptur* (1980, Ankauf 1980, Inv. Nr. 6447).

ästhetische Territorien zu erobern. Die aus Alteisen und industriellen Relikten komponierte Eisenplastik bildet denn auch ein bedeutendes Kapitel in der Schweizer Kunstgeschichte.

Bernhard Luginbühl

Neben Jean Tinguely, Robert Müller oder Franz Eggenschwiler spielte insbesondere der Emmentaler Metzgersohn Bernhard Luginbühl (1919–2011) eine wichtige Rolle auf dem Gebiet der aus Eisenteilen komponierten Schrott- und Objektpoesie. Für die Berner Szene war der eigenwillig Unangepasste eine prägende Gestalt. Mit seinen aus Objets trouvés und aus Schrott geschweissten und geschraubten Assemblagen, die er Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahre herzustellen begann, inspirierte er eine ganze Bildhauergeneration. Luginbühl opponierte gegen das Schöngestige. Der in der «Lorraine», einem Berner Arbeiterquartier Aufgewachsene zelebrierte das Handwerk und demonstrierte dies durch das Tragen eines blauen Overalls. Seine Oppositionshaltung war gegen die blindwütige Zerstörung der Zeugen der industriellen Vergangenheit und gegen die aufkommende, in seiner Sicht seelenlose Dienstleistungsgesellschaft gerichtet. 1966 kaufte er ein altes Bauernhaus in Mötschwil, Emmental, wo er fortan lebte und arbeitete. Bald entwickelte sich die Herstellung seiner Kunst zu einem erfolgreichen Familienunternehmen, das Weltruf erlangte. Wobei sowohl seine Frau Ursi wie seine drei Söhne, alle selber Künstler, Teil der künstlerischen Werkgemeinschaft und in die Realisierung der Plastiken involviert waren. Eine seiner Assemblagen, *Grosser Zyklus* (1967/68, Ankauf 1974, Inv. Nr. 12410) figuriert im Inventar des Kantons Zürich. Die Eisenplastik steht auf dem Vorplatz Ost der Berufsbildungsschule Winterthur. Die aus industriellen Bestandteilen, wie zum Beispiel aus verschiedenen Riffelblechen, verbogenen Rohren, eisernen Muttern und Schrauben, komponierte Skulptur weckt Assoziationen an ein bulliges, vor sich hin stampfendes Urwesen. Luginbühl hat ein feines Gespür für Momente der metaphysischen Leere. Seine Assemblage ist eine bemerkenswerte Chiffre für das Dumpfe und Träge. Doch warum steht es an diesem Ort? Ganz bewusst wählte das Kunstgremium zusammen mit dem für den Bau verantwortlichen Winterthurer Architekten Peter Stutz die Assemblage des Berner Künstlers, da sie der Wucht des Stahlbetonneubaus «einen künstlerischen Partner, wenn möglich aus demselben Material»¹¹⁶⁶ gegenüberstellen wollten. Als das Budget für den Ankauf des Werkes nicht ausreichte – man wollte auch im Innern des Gebäudes verschiedene Kunstwerke platzieren –, begann ein Komitee Geld zu sammeln und appellierte an die Solidarität der Lehrmeister. Diese spendeten schliesslich «Hundert Franken pro Schüler». Mit dem so geflossenen Betrag konnten schliesslich sowohl Luginbühls Eisenplastik wie auch zwei andere Kunstwerke realisiert werden.

Luginbühls Söhne wirkten nicht nur als seine Gehilfen, sondern sie entwickelten eigenständige Formen der Eisenplastik. Im Rahmen eines Baukredits wurden zwei kinetische, aus Maschinenrelikten konstruierte und mit Magneten bewegte Assemblagen von Jwan Luginbühl (*1963) *Spion links und Spion rechts* (1991, Ankauf o.J., Inv. Nrn. 12452, 12453) erworben. Sie stehen heute im Bildungszentrum für Erwachsene BIZE/KME an der Mühlebachstrasse 112 in Zürich Riesbach.

Willy Weber

Willy Weber (1933–1998) zählt wie Bernhard Luginbühl zur Berner Avantgarde. Gelegentlich traten sie gemeinsam in Ausstellungen und Aktionen auf. So zum Beispiel 1976 anlässlich der Aktion «Zorn»,

¹¹⁶⁶ Keller 1975, S. 35–38, hier S. 35.

die sich gegen kulturfeindliche Tendenzen wendete und in der Bernhard Luginbühl unter anderem mit einer Verbrennungsaktion und Willy Weber mit einem Dynamitkonzert auftraten.¹¹⁶⁷

Willy Weber hatte in den 1960er Jahren den Sprengstoff für sich entdeckt. Diesen brachte er beidseitig an Metallplatten an und wusste ihn geschickt zu dosieren, so dass durch die Zündung Objekte mit konvex und konkav gewölbten Formen und Durchbrüchen entstanden. Wichtig war ihm vor allem die Aktion des Sprengens. Webers Vorgehen wurde als revolutionäre Geste interpretiert, da das Sprengen die Kreativität von zerstörerischer Energie sichtbar machte. 1968 ergänzte er das Konzept, indem er die verformten Metallplatten zusätzlich verchromte. Dadurch erreichte er einen ganz anderen Objektgehalt: «Durch die verchromten, konvex-konkav gewölbten und ausgebuchteten Strukturen der Metallplatte wird der umgebende Raum einbezogen, entsteht eine neue Beziehung zur Realität, indem durch die verzerrten Spiegelungen eine neue geschaffen wird. Damit hat sich die Aktion vom Künstler auf den Betrachter verlegt, der den Raum, die Farbe, die Form, also die visuelle Realität, durch seine Bewegungen ständig ändert. Ein kinetischer Effekt entsteht, der diesen Reliefs ambivalente Deutungsmöglichkeiten offenlässt.»¹¹⁶⁸

Anlässlich eines Kunst- und Bauprojektes erwarb der Kanton Zürich im Verlaufe der 1970er Jahre eine mit Rostpatina versehene Sprengplastik aus Cortenstahl¹¹⁶⁹ sowie mehrere blankpolierte und glänzende Chromstahlreliefs.¹¹⁷⁰ Willy Weber gelangen mit den polierten Chromstahlplastiken internationale Erfolge. Die Schweizerische Eidgenossenschaft schenkte dem John F. Kennedy Center for the Performing Arts in Washington ein monumentales Relief. 1972 bespielte Weber gemeinsam mit Richard Paul Lohse den Schweizerpavillon an der Biennale in Venedig.¹¹⁷¹

Oscar Wiggli

Oscar Wiggli (1927–2016) arbeitete anfänglich mit dünnen Eisenblechen, die er zu runden Schalen trieb und zu organisch anmutenden Körpern zusammenschweisste. Die gewölbten Objekte mit den gezackten Kanten, die er auf dünne Stäbe montiert hatte, evozierten Assoziationen zu Larven und Insekten. Der Kanton Zürich bekam eine seiner Plastiken (o.J., Schenkung, Inv. Nr. 10326) in den 1960er Jahren, zu einem Zeitpunkt, als der Künstler bereits mit mächtigeren Eisenplatten arbeitete. Diese schweisste er zu kraftvollen Körpern mit konvex und konkaven Rundungen zusammen. Die Schweissnähte liess er sichtbar stehen, wie auch die spitzen Enden. Die Gedankenverknüpfungen mit dem Lebendigen und Anatomischen sind verschwunden. Wiggli's Interesse galt der Dialektik des Innen und Aussen sowie den Formulierungen des Räumlichen.

Die Eisenplastik in Zürich

Während sich Ende der 1940er Jahre um Bernhard Luginbühl und Jean Tinguely eine Szene entwickelte, die assoziationsreiche Skulpturen aus Schrott schweisste und die Bildhauerei neu aufmischte, fand diese Bewegung in Zürich nur wenige Protagonisten. Zwar wendete man sich auch in Zürich dem neuen Material und den neuen Techniken zu, doch nahmen die Künstler in ihrem Œuvre eher Aspekte des geometrischen Formenvokabulars auf. Sie konzentrierten sich auf den Begriff der Skulptur, seine Erweiterung ins Räumliche oder auf das Spiel mit Strukturen. Die aus

¹¹⁶⁷ Vgl. Billeter, 1984.

¹¹⁶⁸ Arnold 1970.

¹¹⁶⁹ *Sprengplastik* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nr. 10508).

¹¹⁷⁰ *Sprengplastik* (o.J., Ankauf o.J., Inv. Nrn. 10507, 10509, 10510).

¹¹⁷¹ Vgl. Brühlmann 1998.

Schrott geschweisste Assemblage bleibt bedeutungsmässig marginal. Nicht jedoch die Verwendung des Werkstoffes Eisen und Stahl sowie anderer Metalle, die, angeregt von den konstruktiven und konkreten Stilrichtungen, im plastischen Schaffen breite Anwendung fanden.

Silvio Mattioli¹¹⁷²

Bevor der Zürcher Plastiker Silvio Mattioli (1929–2011) sich dem Eisen zuwendete, arbeitete er mit Stein. Die erste Plastik, die der Kanton von ihm erwarb, war eine in Stein ausgeführte Tierplastik (*Eule*, Ankauf 1951, verschollen). Das traditionsreiche Motiv ist in einer reduzierten Formsprache ausgeführt. Zudem setzte Mattioli die natürliche Beschaffenheit des Ackersteins mit seiner weissen Äderung gekonnt ein, um dem Tier etwas Wesenhaftes zu verleihen. Leider verpasste es der Kanton, geschmiedete Skulpturen zu erwerben. Mattioli wendete sich um 1954 dem Eisen als Werkstoff zu und begann in herber, barock expressiver Formsprache gegenständliche Plastiken zu schmieden. Angeregt durch die russischen Vorkämpfer Tatlin, Archipenko oder Naum Gabo entdeckte Mattioli in den 1970er Jahren den konstruktiven Formwillen, der die kraftvolle, berserkerhafte Geste verdrängte. Für Mattioli brach damit die Zeit der grossen Chromstahlplastiken an. In der Folge beauftragte auch der Kanton den Künstler, eine monumentale Arbeit auszuführen. Eine zeichenhafte Raumplastik mit dynamischen Geraden und sich emporschwingenden Bögen steht heute auf dem Areal der Kantonsschule Zürich Nord (*Dynamik, Konzentration*, 1977, Ankauf 1977, Inv. Nr. 5960). In verschiedenen Ausstellungen erwarb der Kanton im Verlaufe der 1970er und 1980er Jahre weitere Modelle, Kleinplastiken und Zeichnungen des Bildhauers. Weniger bekannt ist die Tatsache, dass Mattioli sich zu Beginn seiner Karriere als Maler betätigt hatte. Denn noch bevor die oben erwähnte Steinplastik erworben wurde, war den kantonalen Behörden das markante, in kräftigen Farben gemalte Porträt eines jungen Mannes aufgefallen (*Paolo*, 1950, Ankauf 1950, Inv. Nr. 1043). Es war in der Zürich-Land-Ausstellung in Kunstmuseum in Winterthur zu sehen gewesen und wurde dort für die Sammlung erworben.



Silvio Mattioli: *Skulptur*, 1972, Eisen, 73 x 120 x 80 cm, Inv. Nr. 3461.

¹¹⁷² Vgl. Gasser 1959, S. 9–41: Manuel Gasser widmete, wie oben bereits dargelegt, mit der «Du»-Nummer dem Trend zur Abstraktion ein ganzes Heft. Zu den «dunklen Pferden» zählten nicht nur die Maler Rolf Iseli, Samuel Buri, Rolf Gerstner, Pierre Terbois, sondern auch die Bildhauer Rolf Brem, Bernhard Luginbühl, Antoine Poncet, Jean Tinguely, Oscar Wiggli. Unter den Zürcher Künstlern zählte er die Bildhauer Raffael Benazzi und Silvio Mattioli dazu.

Willy Wimpfheimer

Die erste Plastik, die der Kanton 1965 von Willy Wimpfheimer (*1938) erwarb, war eine 50 cm hohe Marmorskulptur. Wimpfheimer bezeichnete das stelenartige Gebilde mit der mittig eingemeisselten Kreisform als *Figur* (*Figur III*, o.J., Ankauf 1965, Inv. Nr. 2753). Er benannte die meisten seiner Werke als *Figur*. Dies verweist einerseits auf seine künstlerische Herkunft bei Hans Aeschbacher.

Andererseits benennt es seine Inspirationsquelle, die sich auf das menschliche Sein bezieht. Selbst als der Künstler sich dem Werkstoff Eisen zuwendete und er sich eine neue Formsprache erarbeitete, behielt er diese Bezeichnung bei. Charakteristisch für Wimpfheimers plastisches Schaffen ist die Verwendung von Vierkantstäben, die er als Bündel zu Stelen zusammenschweisste. Beim Schweissvorgang stauchte, dehnte oder bog er die Stäbe, bis die Stele wieder in einzelne Elemente aufbrach, die sich wölbten oder sich wie Äste dem Himmel entgegenstreckten. Andere Stelenbündel formte er zu Wellen, zu gewölbten Linien oder zu auf komplexe Weise ineinandergreifende Schlaufen. Der Kanton erwarb zahlreiche Kleinplastiken, die die Etappen seines Werkes dokumentieren. Für die neue Schulanlage in Riesbach (damals Kantonsschule Riesbach, heute Kantonale Maturitätsschule KME) erwarb der Kanton eine grosse, in Cristallina-Marmor ausgeführte Skulptur *Figur I* (1973, Inv. Nr. 12514). Ferner erwarb er 1975 zwei Eisenplastiken für die Kantonsschule Zürich Enge (*Figur III*, o.J., Ankauf 1974, Inv. Nr. 3570; *Figur XIX*, o.J., Ankauf 1974, Inv. Nr. 3848).

James Licini

Stahlbau nennt James Licini (*1937) seine Plastiken, die er aus Doppel-T-Trägern, Winkeleisen und Stahlplatten im rechten Winkel miteinander verschweisst und verschraubt und somit unter Verwendung von im Bau üblichen Konstruktionsmaterialien Skulpturen von grosser Klarheit realisiert. Licini, der eine Schlosserlehre absolvierte, beherrscht die Metallverarbeitungstechniken in fachmännischer Manier. Seine Materialien bezieht er beim Eisenhändler. So auch für die Stele *Stahlbau 4* (1988, Inv. Nr. 7986), die der Kanton 1989 erwarb.

Eugen Häfelfinger

Eugen Häfelfinger (1898–1979) behandelte dünne Bleche aus Eisen oder Kupfer, als wären sie aus Papier. Er knickte, bog und faltete sie wie papierene Blätter und formte daraus filigrane Figuren und Wandobjekte (*Figur*, o.J., Ankauf 1961, Inv. Nr. 2070; *Wache*, 1969, Ankauf 1970, Inv. Nr. 3084). Seine Affinität zu Papier demonstrierte Häfelfinger bereits in den 1930er Jahren mit den Gestaltungen von Kulissen für die legendären Zürcher Maskenbälle. 1939 wurde er überdies beauftragt, den Zucker- und Papierpavillon für die Landesausstellung in Zürich zu gestalten. Neben dem plastischen Werk schuf Häfelfinger ein malerisches Œuvre mit Landschaftsbildern und Stilleben. Die Möglichkeit, Papier als flächige Elemente zu kombinieren und zu collagieren, beeinflusste auch seine Malerei, wo er sich zusehends der abstrakten Bildsprache näherte (*Landschaft*, o.J., Ankauf 1949, Inv. Nr. 1000; *Stilleben*, o.J., Ankauf 1951, Inv. Nr. 1296; *Spiegel mit Kanne*, 1957, Ankauf 1957, Inv. Nr. 1831.) 1974 erwarb der Kanton die *Collage* (1972, Inv. Nr. 3573). Häfelfinger war, wie bereits dargelegt, auch der Schöpfer der Wandmalerei an der Fassade der Kantonsschule an der Rämistrasse.

Yvan Pestalozzi

Ein im Kanton Zürich lebender Künstler, der mit der Technik der Assemblage arbeitete, ist Yvan Pestalozzi (*1937). Zum Beispiel realisierte er im Rahmen eines Kunst- und Bauprojektes für das

Tierspital an der Winterthurerstrasse vier Tierplastiken. Dabei handelte es sich um für die Umwelt nützliche Insekten. Diese «Tiere» (*Ameise, Biene, Florfliege, Spinne*, 1994, Ankauf 1994, Inv. Nrn. 8718a–d) arrangierte er aus farbigen Stahlteilen und liess sie an einer Hausfassade, auf dem Dach oder die Gebäudekanten entlang krabbeln. In seinem Frühwerk demonstrierte der Künstler eine Affinität zur Drahtzeichnung. Bereits 1969 erwarb der Kanton ein Eisenrelief, bei dem Pestalozzi mit hauchdünnen Plättchen und mit Eisendraht ein Propellerflugzeug konstruierte (*Veteran*, 1969, Ankauf 1969, Inv. Nr. 2980). Einige Jahre später formte er mit Eisendraht eine dreidimensionale Zeichnung. Das Motiv ist ein Zimmer mit Gestellen, Tisch und Stühlen sowie einer Lampe, die von der Decke baumelt. Zwei offenstehende Türen führen ins Zimmer. Doch niemand bewohnt den Raum. Bezeichnenderweise betitelte der Künstler seine Arbeit mit *Auszug des Gastarbeiters* (1978, Ankauf 1978, Inv. Nr. 5040). Eine filigrane Drahtzeichnung *Playboy* (1976, Ankauf um 1976, Inv. Nr. 12394) steht auf dem Vorplatz des Eingangs des Schulhauses Schwerzgrub in Bülach.

Neue Materialien: Die Betonplastik

Ein anderes Material, das der Skulptur neue Impulse verlieh, war Beton. Bereits 1939 bestaunte das Publikum die aus Beton gegossene Skulptur *Grosse Rossbändigergruppe* von Alfons Magg (1891–1967) an der Landesausstellung. Mit der Herstellung einer Skulptur aus diesem Werkstoff betrat der Zürcher Bildhauer vielbeachtetes Neuland.¹¹⁷³ In der Architektur – ein Pionier ist Le Corbusier – setzte sich der rohe Beton ab Mitte der 1950er Jahre durch und avancierte in der Hochkonjunktur zum Mittel für grenzenlose Bautätigkeit. Bis in die 1980er Jahre blieb diese neue Bauweise präsent. Danach verschwand sie vorerst wieder. Als zu grob und krude empfand man den Sichtbeton und bezeichnete den Baustil als «Brutalismus». Ende der 1950er Jahre entstanden die ersten Fassadenreliefs und Brunnenskulpturen. Die plastische Gestaltung lockerte die hermetische Geschlossenheit der Betonwände auf. Der Werkstoff war finanziell attraktiv und eröffnete zudem neue gestalterische Möglichkeiten, insbesondere was die Grössenverhältnisse anbelangte. Ein Pionier in der Gestaltung von Betonreliefs war wie oben bereits dargestellt Ödön Koch.

Peter Meister

Schon früh entdeckte auch der gelernte Steinbildhauer Peter Meister (1935–1999) den Werkstoff. Von ihm stammt das aus diesem Material hergestellte, in geometrischer Formsprache ausgeführte Wandrelief (*Wandrelief*, 1963, Ankauf um 1963, Inv. Nr. 12455) für die Berufsschule für Mode und Gestaltung an der Ackerstrasse 30 in Zürich. Die Ausführung des Auftrags als mauerartige Plastik imponierte. Wie Ödön Koch erhielt auch Meister einen Auftrag, für die Expo 1964 in Lausanne eine Plastik aus diesem Werkstoff herzustellen.¹¹⁷⁴

Josef Staub

Ursprünglich als Maurer und Bauführer ausgebildet, hatte Josef Staub (1931–2006) ebenfalls eine Affinität zu dem neuen Werkstoff. Er realisierte 1970 ein Wandrelief aus Beton sowie eine freistehende Grossplastik für den Neubau des Berufsbildungszentrums des Amtes Limmattal in Dietikon.¹¹⁷⁵ Die Skulptur ist monumental. Möglich wurde die Ausführung der Plastik in dieser Grössenordnung dank Beton. Das aus Flächen und Linien entwickelte Kreismotiv, das nur auf einer

¹¹⁷³ Vgl. Magg 1952/1953.

¹¹⁷⁴ Eine weitere Grossplastik *Ruhe und Bewegung* (um 1970, Ankauf 1970, Inv. Nr. 3433) konnte der schon in jungen Jahren erfolgreiche Peter Meister für das SZK-Höfli des Sportzentrums Kerenzerberg realisieren.

¹¹⁷⁵ *Beton-Grossplastik* (1970, Ankauf um 1970, Inv. Nr. 14403); *Betonrelief* (1970, Ankauf o.J., Inv. Nr. 14404).

kleinen Fläche am Boden aufliegt, nimmt dabei die Formensprache vorweg, die der Künstler in den folgenden Jahren im Zusammenhang mit seinen Chromstahlplastiken entwickeln wird. Dank hochspezialisierter Techniken aus dem Stahl- und Flugzeugbau sollte es Staub im Verlaufe der 1980er Jahre gelingen, seine Motive aus Kreissegmenten, Schlaufen und in sich gewundenen Bändern als grossformatige, scheinbar die Schwerkraft überwindende Chromstahlplastiken zu realisieren. In den 1970er und 1980er Jahren wurden zahlreiche Kleinplastiken aus den unterschiedlichen Schaffensphasen und den verschiedenen Materialien wie Aluminium, Holz, Stahl, Chromstahl sowie Arbeiten auf Papier und Ölbilder für die Sammlung erworben, die den Werdegang des Künstlers nachvollziehen lassen.

Neue Materialien: Experimente mit Polyester

Neben Eisen und Beton experimentierten Künstlerinnen und Künstler mit den neu aufkommenden Kunststoffen. Glasfaserverstärktes Polyester zählt zu den Materialien, die in den 1960er Jahren ganz im Sinne der Zeit waren. Zwar erwirbt der Kanton Plastiken aus diesem Werkstoff, doch sind sie selten.

Josef Carisch

Eine Ausnahme bildet Josef Carisch (*1935), dessen im Stil der Pop Art realisierte Plastik an eine Tulpe erinnert. Das kräftige Rot und Blau unterstreichen diese Assoziation (*Polyester Skulptur*, 1972, Ankauf 1972, Inv. Nr. 3483).

Annemie Fontana

Eine Pionierin auf dem Gebiet der Kunststoffplastiken ist die Zürcher Plastikerin Annemie Fontana (1925–2002). Sie schuf für die Stadt Zürich eine monumentale, leuchtend orange Wasserplastik, die bis 2009 unter der Brücke auf dem Escher-Wyss-Platz stand und nach der Restaurierung auf den Platz der Tramwendeschleife beim Hallenstadion Oerlikon umplatziert wurde. Ferner schuf sie mehrere Sitzplastiken für verschiedene öffentliche Badeanstalten in Zürich und Zumikon.



Annemie Fontana: *Argentana*, 1966, Bronze, 35 x 37 x 37 cm, Inv. Nr. 2970.

Der Kanton selber erwarb ebenfalls mehrere Werke der Künstlerin, jedoch keine Plastik aus Polyester. Eine kreuzförmig durchbrochene Granitkugel realisierte sie im Auftrag des Kantons Zürich für den Pausenplatz der von Hans Knecht erbauten Kantonsschule Zürcher Unterland in Bülach

(*Durchschritt*, um 1980–1983, Ankauf 1983, Inv. Nr. 12531). Das Motiv der Plastik soll auf einem transzendentalen Erlebnis der Künstlerin beruhen. Die anderen vier Plastiken entstammen verschiedenen Schaffensphasen der Künstlerin. Die Bronze *Argentana* (1966, Ankauf 1969, Inv. Nr. 2970) ist die in eine reduzierte Formensprache übersetzte Beobachtung einer sich auffächernden Pflanzenknospe. Bei zwei anderen Plastiken sind es physikalische Phänomene wie zum Beispiel *Dehnung* (1966, Ankauf 1972, Inv. Nr. 3250) oder *Keil im Raum* (1977, Ankauf 1978, Inv. Nr. 5674), wobei Annemie Fontana die Legierungen der Bronze so wählte, beziehungsweise die Materialien in einer Weise kombinierte, dass besondere Lichteffekte entstehen. Seit den 1970er Jahren näherte sich die Künstlerin dem Instrumentarium der konstruktiven und konkreten Kunst an. Die Arbeit *Fünf Scheiben* (1971, Ankauf 1994, Inv. Nr. 8572) basiert ausschliesslich auf geometrischen Formen.

Annemie Fontana war anfänglich in der Modebranche tätig, bevor sie in die Bildhauerei wechselte. Sie zählt zu den erfolgreichen Zürcher Plastikerinnen und wurde von ihren Künstlerkolleginnen und Kollegen sehr geschätzt. So wurde sie etwa von Walter Sautter porträtiert. Dieses Porträt ist eines der wenigen Porträts in der Sammlung, das eine weibliche Künstlerin zeigt. Fontana zählt zu den wenigen Zürcher Bildhauerinnen, von denen in den 1960er Jahren Plastiken erworben wurden. Erst mit den Ankäufen von Werken der Zürcher Konkreten in den 1970er Jahren sollte sich dies ändern.

Regina de Vries (-Truninger)

Eine andere Bildhauerin, deren innovative Formensprache den Ankäufern aufgefallen war, war Regina de Vries (1913–1985). Sie ist mit vier abstrakten Plastiken in der Sammlung vertreten, deren Motive sie häufig von Pflanzen ableitete und in eine reduzierte Formensprache übersetzte.¹¹⁷⁶

Nachdem Regina de Vries(-Truninger) einen Unfall hatte und sich an den Händen verletzte, musste sie das plastische Schaffen aufgeben. Sie wendete sich wie bereits dargestellt der Malerei und Grafik zu, wo sie Innovatives schuf.

Die Skulpturen der Holzbildhauer

Raffael Benazzi

Raffael Benazzi (*1933) war zunächst ebenfalls Assistent bei Hans Aeschbacher. Sein bevorzugter Werkstoff war jedoch Holz.¹¹⁷⁷ Als Holzbildhauer war er bald äusserst erfolgreich. 1966 wurde ihm der Hans Arp-Preis verliehen. Wie dieser war Benazzi fasziniert von runden Formen und organischen Kurven. Das Kreatürliche faszinierte ihn und wurde ihm zur Inspirationsquelle für seine abstrakten Plastiken. Für den Kanton Zürich konnte er 1967 in seiner geheimnisvollen, weichen und fliessenden Formensprache zwei Bronzeplastiken sowie sieben Eichenreliefs für das Realgymnasium an der Rämistrasse 54 realisieren.¹¹⁷⁸ 1979 folgten für den Strickhof Lindau zwei Holzplastiken aus Eiche¹¹⁷⁹ beziehungsweise Samba¹¹⁸⁰, die an die Form aufgesprengter Samenschalen mit Kernen erinnern. Neben den Plastiken in den Gärten der Schulen besitzt der Kanton auch ein kleineres Werk, das eine spätere Schaffensphase des Bildhauers dokumentiert, in der er, angeregt durch seinen Aufenthalt in

¹¹⁷⁶ *Fleure renfermé* (o.J., Ankauf 1969, Inv. Nr. 1200_951); *Papyrus* (o.J., Ankauf 1969, Inv. Nr. 1200_950); *Chant Oriental* (o.J., Ankauf 1978, Inv. Nr. 5673); *Runde Form* (o.J., Ankauf 1984, Inv. Nr. 7240).

¹¹⁷⁷ Benazzi schuf ferner Skulpturen in Bronze und vor allem Alabaster, dessen Transparenz ihn besonders faszinierte. Alabasterskulpturen fehlen leider in der Sammlung.

¹¹⁷⁸ *Werk No. 1438* (1967, Ankauf um 1967, Inv. Nr. 12571); *Werk No. 1443* (1967, Ankauf um 1967, Inv. Nr. 12572); *7 Wandreliefs* (o.J., Ankauf um 1970, Inv. Nrn. 12725, 12726).

¹¹⁷⁹ o.T. (o.J., Ankauf 1979, Inv. Nr. 10803).

¹¹⁸⁰ o.T. (o.J., Ankauf 1979, Inv. Nr. 10802).

den USA und die Begegnung mit der Minimal- und Konzeptart, eine blockhafte Skulptur mit einem Innenleben schuf (*N.J. No. 114*, 1989, Ankauf 1997, Inv. Nr. 8802). Raffael Benazzi sollte seinerseits einen grossen Einfluss auf eine jüngere Generation von Holzbildhauern haben. Einer seiner Schüler ist Severin Müller.

Beat Kohlbrenner

Bestrebungen, sich der abstrakten Formsprache zuzuwenden, zeigen sich auch bei Beat Kohlbrenner (*1948).¹¹⁸¹ Als Bildhauer arbeitete er sowohl mit Cristallina-Marmor (*Schwan*, 1974, Ankauf 1974, Inv. Nr. 12513) wie mit Holz (*Schwan 13*, o.J., Ankauf 1970, Inv. Nr. 3090). Als Holzbildhauer realisierte er grossformatige Skulpturen aus edlen Hölzern mit fließenden Formen. Für den Kanton Zürich schuf er eine liegende und eine stehende Figur, beides symbolisch aufgeladene Skulpturen aus Teakholz. Diese Werke mit dem Titel *Esperanza I und II* (1976, Ankauf 1976, Inv. Nrn. 10281, 10282) stehen auf dem Parkareal der Psychiatrischen Universitätsklinik in Rheinau.¹¹⁸²

Severin Müller

Abstrakte Holzskulpturen wurden eher selten für die Sammlung erworben. Manche Holzbildhauer zogen es vor, sich der gegenständlichen Darstellungsweise zuzuwenden. Das im Verhältnis zum Stein weiche Holz eignet sich mehr als andere Werkstoffe für den bildhaften Ausdruck. Mit der Technik des «*taille directe*» kann man Holz gut und unkompliziert bearbeiten, und mit der Farbe lassen sich bestimmte Partien akzentuieren.



Severin Müller: *Wer kriegt die Kurve Nr. 8 und Nr. 5*, 2008, Eiche, Höhe 145 cm, Inv. Nrn. 15697, 15698.

Zu den Bildhauern, die oft figurative Plastiken schaffen, zählt Severin Müller (*1964). Er gehört allerdings bereits einer jüngeren Generation an. Zwar erlernte er sein Metier bei Raffael Benazzi,

¹¹⁸¹ Vgl. Kohlbrenner, o.J.: Beat Kohlbrenner erwarb zusammen mit dem Amerikaner Frank Carlson auf dem Areal der Lägern Kalksteinbrüche ein Grundstück. Bald eröffneten weitere Künstler ihre Ateliers. 2002 wird der Verein Atelier und Skulpturenpark Steinmaur gegründet.

¹¹⁸² In der Sammlung befinden sich ebenfalls die beiden Modelle zu den Grossplastiken: *Modell Skulptur Esperanza I + II* (1976, Ankauf um 1976, Inv. Nrn. 4915, 4916).

doch seine Anschauung ist weit entfernt von der Ästhetik seines Lehrmeisters: Müller lässt sich für seine Arbeiten vom Alltag inspirieren. Seine Formen sind stark abstrahiert und vereinfacht. Oft sind die Figuren dreidimensionale Umsetzungen von Fotografien. Die Zweifel und die Qualen, mit denen eine Nachkriegsgeneration um eine adäquate Ausdrucksweise kämpfte, sind bei Müller verschwunden. Seine oft stark stilisierten und mit fröhlichen Farben bemalten Figuren sind geprägt von Witz und Humor. Der Kanton erwarb mit *Hunde (berühmt)* (2005, Ankauf 2006, Inv. Nrn. 12895, 12896) erstmals zwei Werke des Künstlers. Die zwei Hula hoop trainierenden Frauengestalten *Wer kriegt die Kurve* (2008, Ankauf 2010, Inv. Nrn. 15697, 15698), wurden für einen Innenhof im Universitätsspital Nord 1 erworben. Das Werk mit dem tauchenden Schwan (*In fremden Gewässern*, 2014, Ankauf 2014, Inv. Nr. 17801) stand inmitten eines riesigen Blumenbeetes, als der Kanton Zürich 2015 als Gastkanton an die LUGA, die Zentralschweizer Frühlingsmesse in Luzern, eingeladen war. Severin Müller ist nicht der einzige, der sich auf eine gegenständliche Weise mit der Figur auseinandersetzte und zu einer der Pop Art ähnlichen Formensprache in der Skulptur fand. In Winterthur sind es gleich zwei Künstler, die sich dem Thema Mensch widmen. Sie stützen sich bei ihren Bildfindungen auf Beobachtungen alltäglicher Handlungen, die sie in eine realistische Darstellungsweise übersetzen.

Hans Bach

Hans Bach (*1946) war in den 1970er und 1980er Jahren hauptsächlich als Zeichner und Radierer in Erscheinung getreten. Im Auftrag des Kantons Zürich illustrierte er 1976 Gottfried Kellers gesellschaftskritischen Roman *Martin Salander*. In den 1980er Jahren wendete er sich der Holzskulptur zu und schuf Figuren, die er aus Latten und Brettern nach einem additiven Prinzip zusammenfügte. Ein Beispiel ist *Kauernde* (o.J., Ankauf 1985, Inv. Nr. 7431), die er wie ein Puzzle aus einzelnen Gliedmassen zusammensetzte und die verschiedenen Teile miteinander verzapfte und verleimte.¹¹⁸³ Später schlug er die naturalistisch gearbeiteten und entweder roh belassenen (o.T., 1994, Ankauf 1995, Inv. Nr. 8581) oder farbig bemalten Figuren (o.T., 2005, Ankauf 2005, Inv. Nr. 12882) direkt aus einem Baumstamm. Eine Eigenheit der Bachschen Skulpturen liegt in der Verbindung von realistisch gearbeiteter, nackter oder bekleideter Körperlichkeit und einer typisierten Gestaltung der Kopfpattie. Es entsteht ein irritierender Dualismus von Natürlichkeit und Künstlichkeit.¹¹⁸⁴ Bach bearbeitet den Block mit Maschine und traditionellem Werkzeug. Der Entstehungsprozess bleibt in der roh belassenen Form und der ungeglätteten Oberfläche als künstlerische Handschrift sichtbar erhalten.¹¹⁸⁵

Werner I. Jans

Die menschliche Figur war schon in den 1960er Jahren das Thema von Werner I. Jans (*1941). Zunächst noch geprägt von den klassischen Vorgaben, goss er in Blei, Stein oder Bronze weibliche Torsi (*Liegende [Studie]*, 1965, Ankauf 1965, Inv. Nr. 2737; *Weiblicher Torso*, 1968, Ankauf 1969, Inv. Nr. 2956; *Gefesselte*, 1969, Ankauf 1969, Inv. Nr. 3064). In den 1980er Jahren wendete sich der Künstler der Holzskulptur zu. Er beschäftigte sich mit elementaren existenziellen Erfahrungen wie der Angst und des Verlustes, die breite Schichten angesichts der Veränderungen der Zeit erfassten. Vor diesem Hintergrund entstand die blockhafte, von der Ästhetik her an Ludwig Kirchner erinnernde Skulptur *Ohne Namen* (1991, Ankauf 1992, Inv. Nr. 8284). Als Relief schnitzte er in die vier

¹¹⁸³ Vgl. Grossmann 1992, S. 21–24, hier S. 22.

¹¹⁸⁴ Vgl. Grossmann 1992, S. 21–24, hier S. 22.

¹¹⁸⁵ Vgl. Grossmann 1992, S. 21–24, hier S. 22.

Seitenflächen des Holzquaders eine Gruppe von Kindern und Erwachsenen. Die einzelnen Individuen stehen nicht nur dicht gedrängt beieinander, sondern bedrängen sich zugleich gegenseitig. Sie scheinen unfrei und im Klotz gefangen. Die Skulptur zählt zusammen mit der Bronze *Salome* (1969, Ankauf 1971, Inv. Nr. 3144) zu den seltenen Ankäufen, die elementare Erfahrungen der Gefahr und der Bedrohung thematisieren. Als der Kanton ab 1995 weitere Skulpturen von Werner I. Jans erwarb, war der Befreiungsschlag bereits geschehen. Der Künstler hatte sich den alltäglichen Erlebnissen zugewendet. Seine ausdrucksstarken, farbig bemalten Figuren beruhen jetzt auf persönlichen Beobachtungen kleiner Ereignisse, die er direkt und unverfremdet wiedergibt. Die Frau mit einer Einkaufsstüte *Hermine* (1996, Ankauf 1996, Inv. Nr. 8735); die *Sitzende* (2004, Ankauf 2005, Inv. Nr. 12689), den Kopf in die Hand gestützt; die Kinder beim Kieselsteinspiel am Strand (aus der Serie *Die Kinder von Noli*, 2008, Ankauf 2012, Inv. Nrn. 16455–16457); der Mann, der sich ein T-Shirt überzieht oder die Frauen im knappen Bikini (aus der Serie *Badende*, 2009, Ankauf 2016, Inv. Nrn. 18490–19498) sind lebensnah dargestellte Verkörperungen gewöhnlicher Handlungen und können als Dokumente von heutigen Menschen bei ihren alltäglichen Verrichtungen verstanden werden.

Aussenseiterinnen und Aussenseiter

Trudi Demut

Trudi Demut (1927–2000) wurde ihrer Bedeutung gemäss eher spät für die Sammlung entdeckt. Eine Plastik dieser enigmatischen Künstlerpersönlichkeit – Mitarbeiterin, Weggefährtin und Freundin von Otto Müller – wurde erst im Verlaufe der 1980er Jahren erworben. Ein Grund mag darin gelegen haben, dass Trudi Demut eine «zurückhaltend, bescheidene Künstlerin»¹¹⁸⁶ war und sich kaum gross in Szene setzte. Was ihr plastisches Schaffen anbelangt, ist sie mit einer gewölbten Tischplastik (*Kleiner konvexer Tisch*, o.J., Ankauf 1985, Inv. Nr. 7399) in der Sammlung vertreten. Mit mehreren Gemälden wie *Landschaftlich* (1978, Ankauf 1980, Inv. Nr. 6210), *Die grosse Wolke* (1989, Inv. Nr. 12289) oder *o.T.* (1988/89, Ankauf 1992, Inv. Nr. 8367) sowie mit Zeichnungen und Radierungen ist sie repräsentativ vertreten. Das Ensemble veranschaulicht die poetisch aufgeladene Bildsprache der Künstlerin, die «im Fliessenden der sanften Formen und Farbklänge beheimatet» ist.¹¹⁸⁷

Hans Josephsohn

Trotz Abstraktion und mannigfaltiger Einflüsse seitens der Zürcher Konkreten, der Minimal Art oder der Pop Art, hat sich Hans Josephsohn (1920–2012) nie von der Darstellung der menschlichen Figur abbringen lassen. Der im ostpreussischen Königsberg geborene Künstler kam 1937 in die Schweiz und verbrachte die Jahre des Zweiten Weltkriegs als Emigrant in Zürich. Hier lernte er den Lehrer für figürliches Zeichnen an der Kunstgewerbeschule Walter Roshardt kennen. Dieser erkannte Josephsohns Talent für die Bildhauerei und empfahl ihm eine Lehre im Atelier von Otto Müller. Die beiden Bildhauer teilten das Interesse an der zeitgemässen Darstellung der menschlichen Gestalt und an der Reduktion der Formsprache. Die Arbeit im Atelier von Otto Müller hinterliess Spuren in Josephsohns Œuvre. Etwa in gemeinsamer Begeisterung der beiden für das Relief. Mit dem Relief konnte er Aspekte des Lebens in einer Weise zur Darstellung bringen, die ihm die Rundplastik nicht bot. Die Fläche des Reliefs fasste er als neutralen Hintergrund auf, auf dem er menschliche Befindlichkeiten – Momente der Nähe, der Distanz, des Triumphes, der Niederlage oder Liebesbeziehungen – erzählerisch darstellen konnte. Die ersten Reliefs, flächige Objekte mit

¹¹⁸⁶ Kesser 2007.

¹¹⁸⁷ Meier 2012, S. 19.

zeichenhaften, jedoch deutlich umrissenen Figuren, entstanden in den 1940er Jahren. In der Folge lotete er das Thema sowohl inhaltlich wie formal in verschiedenen Hinsichten aus. So wurden die Elemente körperlicher, das Relief räumlicher, das Geschehen lebendiger, die Oberfläche zerklüfteter und schrundiger. Auch die Rundplastik als Halbfigur, als sitzende und liegende Figur, fand Platz in seinem Schaffen. Der Kanton Zürich besitzt heute ein Ensemble von fünf Plastiken. Die erste Bronze, eine mit dem Sockel verschmolzene Halbfigur (o.T., um 1969, Ankauf 1970, Inv. Nr. 3086) erwarb er im Jahr 1970. Vier Jahre später kaufte er eine sitzende Figur (o.T., um 1958, Ankauf 1974, Inv. Nr. 3568). 1997 folgte ein Relief (o.T., 1995/96, Ankauf 1997, Inv. Nr. 8768).



Hans Josephsohn: *Grosse Liegende*, 2004, Messing, 68 x 204 x 65, Inv. Nr. 17625.

Im Rahmen des Erweiterungsbaus des Obergerichts wurde für den Innenhof eine Halbfigur (o.T., 1995, Ankauf 2011, Inv. Nr. 16085) erworben und 2014 im Zusammenhang mit der Renovation des Rechberges eine liegende Figur (*Grosse Liegende*, 2004, Inv. Nr. 17625). Josephsohn strebte nicht den Fortschritt in der Kunst an, wie es die Wissenschaften in ihrer jeweiligen Disziplin tun. Vielmehr versuchte er stets, für das Ursprüngliche und Elementare des menschlichen Daseins eine der heutigen Zeit entsprechende Form zu finden, dabei konzentrierte er sich hartnäckig auf Form und Gesamteindruck. Josephsohn blieb seinen Motiven selbst dann treu, als sich die Bildhauerinnen und Bildhauer längst neuen Materialien und Themenstellungen zugewendet hatten und an der Erweiterung des Skulpturenbegriffs arbeiteten.

Die Erweiterung des Skulpturenbegriffs

Seit den 1960er Jahren mischten in den USA die Pop Art die Minimal- und Konzeptart, die Postminimalart, die Performance und Land Art die Kunstszene auf. Längst galt dort nicht mehr nur als Skulptur, was auf einem Sockel stand, sondern auch das, was in den Raum gelegt, gestellt, gespannt oder geworfen wurde. Die Kunstschaffenden waren an Materialien interessiert, an ihrer Ausdehnung in Raum und Zeit. Das Objekt wurde in seiner Abgeschlossenheit aufgelöst und als Installation im Raum präsentiert. Die auf geometrischer Formensprache und auf rationalen Prinzipien aufbauende Konstruktion wurde mit Sinnlichkeit und Emotionalität angereichert und in eine phänomenologisch komplexe Gestalt überführt. Diese Einflüsse – in Bern erstmals durch die Ausstellung «when attitude becomes» vom 1972 in der Kunsthalle durch Harald Szeemann vermittelt – vermischten sich in der Schweiz mit den Errungenschaften der Eisenplastik und den konstruktiven und konkreten Tendenzen der Zürcher Schule und gaben dem skulpturalen Schaffen auch in Zürich Auftrieb. Die vielfältigen neuen Impulse führten nicht nur zur Erweiterung des Skulpturenbegriffs, bis hin zur Auflösung der

Gattungsgrenzen, sondern hatten – wie in einem der folgenden Kapitel noch dargestellt wird – auch Auswirkungen auf die Kunst-am-Bau-Konzepte.

Die Arbeitsgemeinschaft Zürcher Bildhauer

Die zunehmende Komplexität des plastischen Schaffens stellte die Bildhauerinnen und Bildhauer vor neue Herausforderungen. Vor allem brauchte es Arbeitsräume, was in Zürich wegen der hohen Mieten ein besonderes Problem darstellte. So schlossen sich 1983 elf Plastikerinnen und Plastiker unter der Federführung von Heinz Niederer (*1942) zum Verein «Arbeitsgemeinschaft Zürcher Bildhauer, AZB» zusammen.¹¹⁸⁸ Der Verein verhandelte erfolgreich mit den Zürcher Behörden, die der Arbeitsgemeinschaft im Rahmen eines Dienstbarkeitsvertrags alte Gebäude und Werkplätze auf dem Gaswerkareal in Schlieren unentgeltlich überliessen. Im Gegenzug renovierten die Künstlerinnen und Künstler die alten Bauten und richteten darin ihre Ateliers ein.¹¹⁸⁹ Der Verein entwickelte sich erfolgreich. 2016 zählte er 35 Mitglieder. Da die Mitglieder an keine künstlerischen Vorgaben gebunden waren, konnten sie ihre eigenen Konzepte verfolgen. Dies führte zu einer äusserst vielfältigen und heterogenen künstlerischen Produktion. Der Kanton Zürich hat immer wieder Werke der Bildhauerinnen und Bildhauer erworben. In diesen Werken spiegelt sich viel von der plastischen Entwicklung seit den 1970er Jahren.

Heinz Niederer

Obwohl der Begründer der Arbeitsgemeinschaft, Heinz Niederer (*1942), Werke im öffentlichen Raum in der Stadt Zürich ausführte, kam er nie zu einem kantonalen Grossauftrag. Er ist in der Sammlung vertreten mit einer geschmiedeten Eisenplastik (3/78, 1978, Ankauf 1978, Inv. Nr. 5696). Die Anordnung von zwei nebeneinanderstehenden geschmiedeten Eisenstücken ist typisch für Niederers Schaffensweise. Der Eisenplastiker bearbeitet die eisernen Brocken nur wenig und belässt sie im ursprünglichen Zustand, um auf diese Weise die Präsenz und archaische Kraft der Rohlinge zu steigern. Das Werk hat in gewisser Weise dokumentarischen Charakter. Mit der Präsentation der kruden Eisenmocken verbindet der Künstler, der sich vor allem als Zeitforscher und Aktionskünstler versteht, die Intention, die Beschaffenheit und die Ästhetik des Werkstoffes Eisen vor Augen zu führen.

Jürg Altherr

Reflexionen über das menschliche Sein, über zwischenmenschliche Beziehungen und subjektives Erleben, über Gleichgewicht und Fragilität, über Vergänglichkeit, Passion und Ewigkeit durchziehen wie ein roter Faden seit Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit Jürg Altherrs (*1944) Œuvre. Selbst Arbeiten, die in einer reduzierten geometrischen Formensprache gehalten sind, werden von diesen tieferen Sinn- und Bedeutungsdimensionen begleitet. Dies kommt nicht zuletzt in den sorgfältig gewählten Titelgebungen zum Ausdruck. Sie führen selbst eine Arbeit, die sich von jeglicher Lesbarkeit entfernt hat, zu den Grundgedanken des Künstlers zurück. Dies gilt nicht nur für Werke wie *Golgotha* (1977, Ankauf 2014, Inv. Nr. 17819a–c), *Die Namenlose* (o.J., Ankauf 1987, Inv. Nr.

¹¹⁸⁸ Vgl. Frauenfelder 2010, S. 133–150: Gründungsmitglieder waren Jürg Altherr, Raffael Benazzi, Esther Gisler, Florin Granwehr, Roland Hotz, Piero Maspoli, Peter Meister, Kurt Laurenz Metzler, Heinz Niederer, Barbara Roth und Willy Wimpfheimer.

¹¹⁸⁹ Zur Geschichte der AZB: vgl. Frauenfelder 2010, S. 133–150.

7731) oder für die Installation *Himmelsleiter* (1985, Ankauf 1985, Inv. Nr. 7809),¹¹⁹⁰ sondern auch für das Werk mit der abstrakten Bezeichnung *Nr. XXI* (1980, Ankauf 1982, Inv. Nr. 6914). Diese Arbeit im Besitz des Kantons Zürich ist das Modell einer Installation, die der Künstler für die Bieler Plastikausstellung realisieren konnte. Die Konstruktion besteht in einem an zwei Betonfundamenten befestigten Stahlseil, das über zwei auf beweglichen Gelenken montierte Pfeiler gezogen wird und diese so in fragiler Balance hält. Oder für *Turm* (1981, Ankauf 1993, Inv. Nr. 8473), ein anderes Modell einer Grossskulptur, bei der eine Stele auf einem Kugelgelenk steht und von Seilen im Gleichgewicht gehalten wird. In all diese Werke fliessen existenzielle Erfahrungen ein, die der Künstler in ein Beziehungssystem von Kräften und Spannungen übersetzt. Altherrs Skulpturen spielen stets mit vielschichtigen Bedeutungs- und Bezugsebenen.



Jürg Altherr: *Golgatha*, 1977, Glas, Aluminium, Chromstahl, je 230 x 65 x 35 cm, Inv. Nrn. 17819a–c.
Fotografie: © Christian Kunz.

Vincenzo Baviera

Das menschliche Mass bleibt für manchen Bildhauer und manche Bildhauerin ein göltiger Massstab. So auch für Vincenzo Baviera (*1945), der sich in seinem Œuvre mit Rädern und Pendeln beschäftigte (*Stehdreher Pendel*, 1996, Ankauf 1996, Inv. Nr. 8733, aufgestellt bei der Kantonsschule Hottingen) oder industriellen Halbfertigprodukten, die er als Skulpturen in den Raum spannte (*Zeichen der Zeit*, 1991, Ankauf 1991, Inv. Nr. 12267, im Treppenhaus des Indogermanischen Seminars und Instituts für vergleichende Sprachwissenschaft der Universität Zürich an der Rämistrasse 68). Mit menschlichem Massstab verbindet Vincenzo Baviera das Bestreben, alle seine Werke als Hand-Werker selbst ausführen zu können, um durch das Machen wertvolle Erfahrungen für die Weiterentwicklung seiner künstlerischen Arbeit zu gewinnen.

Ursula Hirsch

Das exakte Handwerk, das menschliche Mass, beziehungsweise der Mensch und seine Existenz spielen auch im Œuvre von Ursula Hirsch (*1952) eine zentrale Rolle. Im Zusammenhang mit ihrer konstruktivistischen, in Aluminium, Schwarzstahl und Chromstahl geschweisste und genietete

¹¹⁹⁰ Die Chromstahlskulptur wurde 1985 für das Deutsche Seminar der Universität Zürich an der Rämistrasse realisiert. Wegen dem spektakulären Umbau und der Erweiterung des Gebäudes an der Rämistrasse 74 durch Santiago Calatrava im Jahr 2002 und dem Einzug der Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Universität Zürich wurde die Skulptur in den Innenhof des Gebäudekomplexes Stampfenbachstrasse 12–14/Weinbergstrasse umplatziert.

Brunnenfigur (1986, Ankauf 1986, Inv. Nr. 7744), die heute im Foyer der Mensa des Schulhauses Enge steht, bezieht sie sich explizit auf diesen Sachverhalt.¹¹⁹¹



Ursula Hirsch: *Die Brunnenfigur nach menschlichen Massen*, 1986, Stahl, Chromstahl, genietet, geschweisst, geschraubt, 250 x 225 x 225 cm, Inv. Nr. 7744.

Die Brunnenfigur ist die ins Skulpturale übersetzte Vorstellung des menschlichen Lebens und seiner Funktionsweise. Der Vorstellung zugrunde liegt zeichenhaft eine frontal und breitbeinig dastehende Figur mit überlangen, diagonal ausgestreckten Armen. Durch die Figur fliesst das Lebenselixier Wasser. Dieses wird mit der ausgestreckten Rechten aufgenommen und anschliessend durch die Mitte des Körpers geleitet, um auf der linken Seite den Körper zu verlassen, wo es in einem kreisrunden «Becken» aufgefangen wird. Die die Figur umspielenden Zeichen an der Wand symbolisieren die Bewegungen des Wassers. Die Kunstkritikerin Annelise Zwez interpretiert das Frühwerk der Künstlerin wie folgt: «Es geht nicht um einen funktionalen Brunnen, nie wird da effektiv H₂O fließen, sondern es geht um eine Figur, um den Menschen, dessen Körper mit einem Wasseranteil von 80% in sich Brunnen ist; organisch ebenso wie spirituell.»¹¹⁹²

Roland Hotz

Roland Hotz (*1945) trat zu Beginn der 1970er Jahre mit einer reduzierten Formsprache an die Öffentlichkeit. In den 1980er Jahren zählte er zu den innovativsten Zürcher Steinbildhauern. Er wurde gleich fünf Mal vom Kanton Zürich für ortsbezogene Arbeiten berücksichtigt, wovon die Arbeit *Bruder Sonne, Schwester Mond* (1986, Ankauf 1987, Inv. Nr. 12211), die monumentale Scheibe auf der kleinen Anhöhe beim Restaurant Neubühl im Irchelpark, wohl sein berühmtestes Werk ist, das er für den Kanton Zürich schuf. Neben den ortsbezogenen Arbeiten kaufte der Kanton zwei kleinere Skulpturen, so die *Variationsplastik Serie I* (o.J., Ankauf 1973, Inv. Nr. 3460) sowie die *Stele Lear* (o.J.,

¹¹⁹¹ Vgl. Zwez 2013, S. 3–9: Ursula Hirsch bewarb sich mit diesem Werk für das Eidgenössische Kunststipendium (heute Swiss Art Award) und erhielt 1986 eines der Stipendien. Nach Präsentationen des Werks im Kunstmuseum Aarau und in der Ausstellung *Junge Kunst* in der Orangerie der Karlsau Kassel zeigt die Künstlerin die Konstruktion anlässlich der Ausstellung der Zürcher Künstlerschaft in der Züsä-Halle, wo sie von der kantonalen Kunstkommission entdeckt und erworben wurde. 2012 wurde das Werk restauriert und mit dem Surplus von Farbe (Caput mortuum und Mangan-Coelinblau) aktualisiert. Ursula Hirsch realisierte im Rahmen von Kunst und Bau eine Installation in der Kantonsschule Zürcher Oberland, Wetzikon: *6 Installationen sind ein Manala* (um 1986, Ankauf 1986, Inv. Nr. 7933). Im Berufsbildungszentrum Zürichsee/Berufsschule Stäfa die Wandmalerei: *Neue Wandmalerei/Wall Drawing* (1995, Ankauf 1994, Inv. Nr. 12400).

¹¹⁹² Vgl. Zwez 2013, S. 3–9.

Ankauf 1994, Inv. Nr. 8503) aus Granit. Trotz den neuen Impulsen in der Skulptur bezeichnet sich Roland Hotz bis heute als Steinbildhauer und unterstreicht mit Nachdruck die Bedeutung des Handwerks. Sein Interesse gilt primär der differenzierten Oberflächenbearbeitung. Dabei sind die verschiedenen Muster und Strukturen, mit denen er seine Steine versieht, nicht allein äusserlich, sie sind motiviert von verschiedenen inhaltlichen Konzepten, dem Handwerk der klassischen Steinbearbeitung sowie der Beschaffenheit des gewählten Steinrohlings.



Roland Hotz: *Variationsplastik Serie I*, um 1973, Muschelkalk, 64 x 64 x 16 cm, Inv. Nr. 3460.

Piero Maspoli

Im Gegensatz zu Roland Hotz oder Thomas Schweizer fokussierte Piero Maspoli (*1949) darauf, den Stein als Stein sichtbar zu machen. Das erste Werk, das der Kanton 1985–86 erwarb, ist eine Installation mit drei über zwei Meter hohen polierten Stelen aus Syenit, einem dunkelgrauen, ägyptischen Magmagestein (*3 Stelen*, 1985–86, Ankauf 1985, Inv. Nr. 12303). Noch trat Maspoli als klassischer Steinbildhauer in Erscheinung, der mit den traditionellen Handwerksmethoden wie dem Schneiden, Schleifen und Polieren des Steins beschäftigt war. Als er 1988 einen neuen Auftrag erhielt und diesen damit erfüllte, auf dem Platz vor der Mensa der Kantonsschule Limmattal in Urdorf einen monumentalen, ruinenhaft wirkenden Granitblock (*Monolith*, 1988, Ankauf 1988, Inv. Nr. 12487) aufzustellen, trat sein Interesse, primär den Stein als Stein sichtbar zu machen, bereits deutlich in den Vordergrund. Gleichzeitig wurde auch das Werk *Haus* (1987, Ankauf 1988, Inv. Nr. 7957) erworben, das sich heute im Schwimm- und Hallenbad in Glattbrugg befindet. Als Maspoli in den 1990er Jahre den Rorschacher Sandstein für seine Arbeit entdeckte, begann er, sein künstlerisches Konzept – Arbeit mit wenigen Grundformen wie Quader, Platten und Balken, sparsame Bearbeitung des Steins, Sichtbarmachen der Techniken des Herstellungsprozesses – zu schärfen. Aus dieser Phase wurden keine Werke für die Sammlung erworben.

Thomas Schweizer

Mit den klassischen Instrumenten bearbeitet auch Thomas Schweizer (*1955) den Stein, in dessen Volumen er harte Kanten und runde Formen meisselt und deren Oberflächen er glattpoliert. Sein bevorzugtes Motiv sind Figuren und Kopfplastiken. Der Kanton erwarb die Arbeit *Krieger* (2006, Ankauf 2014, Inv. Nr. 17774).

John Grüniger

Die erste Arbeit von John Grüniger (*1947), eine Skulptur (*Winkel*, um 1980, Ankauf 1980, Inv. Nr. 6203), ist aus Carrara-Marmor und verweist auf Grünigers künstlerische Verwurzelung im Handwerk. Es folgte 1992 der Erwerb des Werks *Liegende* (1991, Ankauf 1992, Inv. Nr. 8290), das auf dem Dialog zwischen Granit und Stahl und der Verkeilung von geraden und gebogenen Formen basiert. Als der Kanton 2005 wieder Werke des Künstlers ankaufte, arbeitete Grüniger ausschliesslich mit Stahl und kräftigen Farben. *Corner 2* und *Corner 4* (2004, Ankauf 2005, Inv. Nrn. 12101, 12102) sind flächige Plastiken, bei denen eine hoch- und eine querrrechteckige Fläche so zusammengefügt sind, dass ihre abgewinkelten Seiten aneinanderstossen. Da jede Seite mit einer anderen Farbe bemalt ist, ergibt sich ein Farbdialog. Die Wandarbeit *Window dR/O* (2007, Ankauf 2010, Inv. Nr. 15537) orientiert sich an der Form eines Fensterausschnitts. Wiederum sind Rück- wie Vorderseite in unterschiedlichen Farben bemalt und eine Seite ist abgewinkelt. Durch die Abwinkelung entsteht auf der Rückseite eine Abstrahlung, die einen virtuellen Farbraum bewirkt. Grünigers Affinität zum geometrischen, beziehungsweise zum konstruktiven Ansatz ist offensichtlich. Doch beruhen seine Konzepte nicht auf einer streng rationalen Denkweise, sondern auf Intuition und Erfahrung.¹¹⁹³ Und wie bei den flachen Plastiken, so will Grüniger auch bei den *Mobiles Yellow, Green and Red* (2010, Ankauf 2011, Inv. Nrn. 16040–16042) – es handelt sich um räumliche Gebilde, die ihre Form durch mehrmaliges Knicken eines Drahtes erhalten – durch Einfühlung in die Form ein sinnliches Erlebnis beim Publikum evozieren.¹¹⁹⁴

Barbara Roth

Barbara Roth (*1950) ist eine stille Bildhauerin. Die vielfache Kunstpreisträgerin¹¹⁹⁵ wurde Anfang der 1990er Jahre wahrgenommen, als sie den von der Stadt Zürich ausgeschriebenen Wettbewerb für die Bekrönung der Brunnenstele am Neumarkt gewann.¹¹⁹⁶ Doch zu diesem Zeitpunkt hatte sich die Bildhauerin bereits von den klassischen Materialien Stein und Bronze sowie der Darstellung des Körpers abgewendet. In den Fokus der studierten Architektin rückten die Reduktion, das Modellhafte und die Erforschung des Raumes. 1994 erwarb der Kanton die zwei Zeichnungen *o.T. I + II* (1993, Inv. Nrn. 8506, 8507) mit der Darstellung filigran gezeichneter und ineinandergeflochtener räumlich anmutender Zeichen, die schwerelos auf der Fläche zu schweben scheinen. Ähnlich mit der Wahrnehmung spielt das Motiv der 1997 realisierten Auftragsarbeit für das Gebärzimmer im Universitätsspital. Wiederum sind es hauchzarte, pastellfarbene Linien, die durch ihre Ort- und Schwerelosigkeit den Raum zu erweitern scheinen (*Raumzeichnung*, 1997, Ankauf 1997, Inv. Nr. 8771a–b). Das Ensemble wurde mit einem mit Eitempera auf Holz gemalten Diptychon (*o.T. [Diptychon]*, 1997, Ankauf 1998, Inv. Nr. 8835a–b) ergänzt. Alle diese bildhaften Arbeiten visualisieren, was Caroline Kesser als das Interesse von Barbara Roth beschreibt, nämlich, dass sich die Künstlerin in ihrem jüngsten Werk interessiere für «die Andeutung, das bloss Vorgestellte, Unfassbare, für Zwischenräume, vibrierende Konturen, fließende Übergänge».¹¹⁹⁷ Als Bildhauerin hatte Barbara Roth aber auch einen plastischen Ausdruck für ihre Raumvorstellungen an der Grenze des Fassbaren gefunden. Mit Federdraht konstruierte sie Plastiken, die so fragil sind wie ihre auf

¹¹⁹³ Vgl. Grossmann 2016, S. 3.

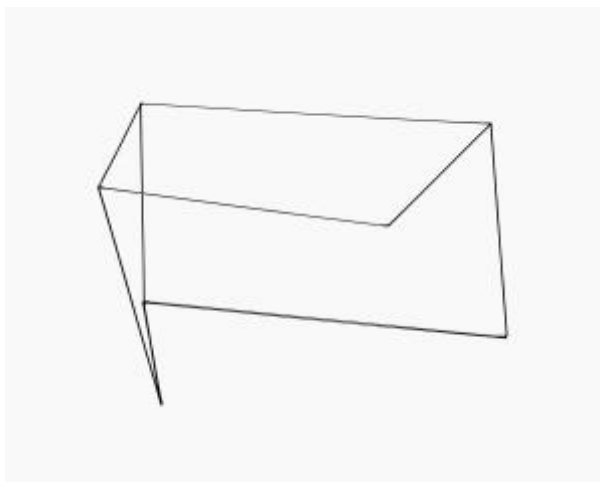
¹¹⁹⁴ Vgl. Grossmann 2016, S. 3.

¹¹⁹⁵ Vgl. zur Biografie der Künstlerin: Frauenfelder 1999, S. 16–22: 1981/84/85 Kunststipendium der Stadt Zürich, 1981 Eidgenössisches Kunststipendium, 1983 Kunststipendium des Kantons Zürich

¹¹⁹⁶ Vgl. Frauenfelder 1999, S. 16–22: Skulptur *l'étranger* (1992), Brunnenkrönung am Neumarkt, Zürich.

¹¹⁹⁷ Kesser 1997, o.S.

Papier gezeichneten räumlichen Strukturen. Für die Sammlung wurden zwei Arbeiten (o.T., 1996, Ankauf 1997, Inv. Nr. 11321 und 11322) angekauft. Mit Federdraht zeichnet Barbara Roth die Konturen geometrischer Körper nach, wobei das Volumen nicht gefüllt, sondern nur durch die Kanten angedeutet ist. Auch lässt sie zumeist eine oder zwei Seiten offen, so dass sich eine Irritation einstellt und die Struktur mit der Veränderung des Betrachterstandpunktes sich zu verändern scheint.



Barbara Roth: o.T., 1996, Federdraht, 20 x 23 x 34 cm, Inv. Nr. 11321.

Grenzüberschreitungen

Inzwischen haben längst neue Künstlergenerationen an den Themen weitergearbeitet, die sich ihnen auf dem offenen Feld der Skulptur anbieten. Mehr noch: sie haben weitere Grenzen überschritten und haben Strategien von anderen Gattungen und Disziplinen in ihre Arbeit integriert. Sie haben Dogmen abgeschüttelt – oder aufgegriffen und in ihr Gegenteil verkehrt –, um so freie Hand für das Spiel mit den skulpturalen und bildnerischen Mitteln zu haben.

Bob Gramsma

Bob Gramsma (*1963) beschäftigt sich mit Gegenstandsverfremdungen und Raumexperimenten. Dies gilt auch für das Ensemble der aus Aluminium gegossenen *Cuts O# 13182 – O# 13186* (2013, Ankauf 2013, Inv. Nrn. 17485–17489). Bob Gramsma geht bei dieser Arbeit der Frage nach, wie Raum gedacht und als Objekt dargestellt werden kann.

Kerim Seiler

Von Kerim Seiler (*1974) erwarb der Kanton 2007 die aus weiss verkleideten Aluminiumrohren hergestellte, in den Raum ausgreifende Arbeit *Raumsynapse* (2006, Ankauf 2007, Inv. Nr. 13319). Die Plastik ist ein hybrides Gebilde, das zwischen Plastik und Zeichnung changiert. Sie verweist auf Kerim Seilers Interesse an Fragestellungen in Bezug auf die Architektur des Gehirns und der Funktion der Wahrnehmung.



Kerim Seiler: *Raumsynapse*, 2006, Aluminium, Eisen, Heissleim, 250 x 280 x 200 cm, Inv. Nr. 13319, © 2018, ProLitteris, Zürich.

Mickry3

Das Künstlertrio Mickry3 – es sind die drei Künstlerinnen Christina Pfander, Dominique Vigne und Nina von Meiss – arbeitet seit 1998 als Produktionsgemeinschaft zusammen und integriert erfolgreich Impulse in seine Werke, die ihm aus der Massenkultur, vorwiegend der Pop Art oder dem Comic, zufließen. 2001 erwarb der Kanton das Werk *Playline (6 Barbies)* (2001, Ankauf 2001, Inv. Nr. 10310), eine Parodie auf die Spielzeugindustrie. Später schnitzten die drei aus Kunststoff comicartige Figuren und dreidimensionale Landschaftsbilder, die sie mit kräftigen Farben bemalten (*Grasende Sumpfkuh*, 2009, Ankauf 2009, Inv. Nrn. 14974–14976; *Die Feuerspaltung*, 2014, Ankauf 2014, Inv. Nrn. 17764a–c), und realisierten ironische und witzige Environments, die auch den Einfluss des Theaters erkennen lassen.

Isabelle Krieg

Die Performance- und Installationskünstlerin Isabelle Krieg (*1971) tritt sozusagen als Regisseurin auf, da sie ausrangierte Gegenstände neu arrangiert oder durch gezielte Eingriffe in poetische Objekte transformiert. Nicht nur beleuchten und kommentieren diese Werke das alltägliche Leben auf humorvolle Weise, sie eröffnen überdies neue Assoziationsfelder (*Zeitgeist*, 2010, Ankauf 2010, Inv. Nr. 15278; *Sonnenfalter*, 2010, Ankauf 2010, Inv. Nr. 15279 oder *Haus-Pfeife*, 2007, Ankauf 2008, Inv. Nr. 14079).

Künstlerkollektive

Die AZB ist nicht der einzige Zusammenschluss von Künstlerinnen und Künstlern auf dem Platz Zürich. Bereits in den 1940er Jahren hatten sich an der Wuhrstrasse Bildhauerinnen und Maler auf Initiative von Otto Müller, Otto Teucher und Max Truninger zusammengeschlossen, um etwas gegen den Mangel an bezahlbarem Wohn- und günstigem Atelierraum zu unternehmen.¹¹⁹⁸ Das Trio konnte den

¹¹⁹⁸ Steiner 2003.

Architekten Ernst Gisel (*1922) überzeugen, ein Atelierhaus zu bauen.¹¹⁹⁹ Es entstand ein in modernistischem Stil gebautes Wohn- und Atelierhaus an der Wuhrstrasse, wo bis heute Künstlerinnen und Künstler arbeiten. Zu diesen zählten Protagonisten, die das Zürcher Kulturleben massgeblich mitgeprägt haben und von denen noch ausführlich die Rede sein wird. So zählten zur ersten Mietergeneration neben den Initianten selber Silvio Mattioli, Trudi Demut, Tildy Grob-Wenger (1914–2012), Carlo Vivarelli (1919–1986), Oskar Dalvit, Otto Morach, Hans Rohner (1898–1972) und Hans Aeschbacher. Später stiessen Carlotta Stocker und Friedrich Kuhn (1926–1972), schliesslich der Steinbildhauer Ruedi Gregor (1944–1984), der Maler von lyrisch gestimmten, abstrakten Bildern Bert Schmidmeister (1934–1993) sowie Muz Zeier (1929–1981) dazu. Die Wuhrstrasse entwickelte sich zu einem äusserst lebendigen Ort der Kunst. Auf die erste Mietergeneration folgten weitere. Zu diesen zählt unter anderen der Maler, Fotograf und Grafikdesigner Hansjörg Mattmüller (1923–2006), der spätere Mitbegründer der F+F Schule für experimentelle Gestaltung. Ferner die Maler Remo Roth (*1934), Irma Hediger (*1936), Marlyse Brunner (*1946), Peter Stiefel (*1942) oder Edi Hebeisen (1958–2012). Heute (2017) sind es Andreas Dobler (*1963), Pietro Mattioli (*1957), Urs Frei (*1958), Andrea Gohl (*1970), Stefan Burger (*1977) und Andrea Thal (*1975), um nur einige zu nennen. Die meisten arbeiten auch im dreidimensionalen Bereich.

Jüngere Kunstschaaffende schliessen sich ebenfalls zu Künstlerduos, Produktionsgemeinschaften oder grösseren Communities zusammen. Entstanden die Verbindungen früher vor dem Hintergrund sozialutopischer Überzeugungen, so ist es heute eher eine pragmatische Notwendigkeit, um in einer stets komplexeren Welt künstlerisch bestehen zu können. Zu diesen Kollektiven zählen Fischli/Weiss, Wiedemann/Mettler, Lutz & Guggisberg, huber & huber, Chalet5 Wälchli Karin & Guido Reichlin oder die eben erwähnten Mickry3. Viele von ihnen arbeiten vorwiegend dreidimensional. Von ihnen wie auch von den Künstlerinnen und Künstlern der Wuhrstrasse fanden Werke Eingang in die Kunstsammlung.

Allerdings hängen Anerkennung und Erfindungskraft nicht allein davon ab, ob Künstlerinnen und Künstler sich zu Produktionsgemeinschaften zusammenschliessen oder nicht. Einzelne sind auch alleine durchaus erfolgreich mit eigenen Konzepten unterwegs. Zu diesen zählen Ilona Ruegg (*1949), Katja Schenker (*1968), Dominique Lämmli (*1964) oder Reto Boller (*1966), um nur einige Namen zu nennen.

Fazit

Dieses Kapitel hat weit vorgegriffen und Entwicklungen auf dem Feld der Skulptur dargestellt, die in manchem durch die konstruktive und konkrete Kunst angeregt wurden. Der Einfluss dieser Stilrichtung sowie die Werke, die daraus für die Sammlung erworben wurden, werden im folgenden Kapitel dargestellt.

¹¹⁹⁹ Ernst Gisel baute 1973 das Gebäude des Zürcher Staatsarchivs auf dem Gelände der Universität Zürich Irchel. 1990 wurde unter seiner Federführung die Universität Zürich Zentrum umgebaut und erweitert.

17. Aufbruch III: Die konstruktive und konkrete Kunst

Während der Kanton schon seit den 1950er Jahren abstrakte Bilder, Zeichnungen und Skulpturen kaufte, dauerte es nahezu bis in die 1970er Jahre, bis er die ersten Kunstwerke erwarb mit der streng auf Mathematik und Geometrie aufbauenden Ästhetik, wie sie die «Zürcher Schule» der konstruktiven und konkreten Stilrichtung um Max Bill propagierte.¹²⁰⁰ Obwohl manche dieser Künstlerinnen und Künstler Mitglieder der Allianz waren, und ihre Werke in den Ausstellungen zu sehen waren, blieb die konstruktive und konkrete Kunst bis zu diesem Zeitpunkt bei den kantonalen Behörden wenig beachtet.¹²⁰¹

Die Künstlerinnen und Künstler der geometrischen Stilrichtung konnten die Tradition des Verständnisses von Ästhetik, wie es von der Aufklärung und der Romantik geprägt worden war, vorerst nicht brechen. Dabei tauchte der Begriff der Konstruktion im Verlaufe des 20. Jahrhunderts in den verschiedensten Wissensgebieten fast gleichzeitig auf und wurde mit den Stilrichtungen des russischen Konstruktivismus und mit De Stijl in den 1920er Jahren, in der Folge mit der konstruktiven und konkreten Kunst der «Zürcher Schule» in den 30er Jahren auch in der Kunst virulent. Ohne hier auf die Unterschiede der einzelnen Strömungen einzugehen: Der Begriff der Konstruktion bezeichnet in der Kunst die Tatsache, dass das dargestellte Motiv weder auf der Abbildung von Sinneseindrücken noch auf dem Festhalten von subjektiven Empfindungen beruht, sondern dass eine neue Realität mittels messbarer, widerspruchsfreier und visuell nachvollziehbarer Methoden geschaffen wird.¹²⁰²

Geistiges sinnlich fassbar machen

Die auf der Konstruktion beruhenden künstlerischen Konzepte führten nicht nur ein neues Verständnis dessen ein, was Kunst ist, sondern auch ein neues Verständnis von Künstlertum. Der bis anhin von der klassischen Ästhetik mit göttlichen Gaben ausgestattete Maler und Bildhauer – Stichwort Geniebegriff – mutierte zum Gestalter, beziehungsweise gar zum anonymen Konstrukteur. Mit dem rationalen Bild- und Skulpturenkonzept verschwindet auch die individuelle Handschrift. Das Kunstschaffen rückt in die Nähe der wissenschaftlichen Praxis.¹²⁰³ Dass sich diese Kunstauffassung in den 1930er Jahren bei den Behörden nicht durchsetzen konnte, ist durchaus einsehbar: Mit dem Aufkommen der Kriegsgefahr und mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs waren für derart radikale Umwälzungen im Zusammenhang mit dem Kunstbegriff und dem Kunstverständnis kein Platz. Die offizielle Schweiz baute auf die Tradition und benützte – wie die anderen Nationen – für ihre Selbstdarstellung und für die Förderung des Zusammenhaltes der Schweiz eine leicht verständliche, rhetorisch aussagekräftige, die Historie verklärende Formensprache. Zu wichtig waren

¹²⁰⁰ Vgl. Stutzer 2006, S. 59–71: Max Bill hatte im Katalog zur Ausstellung «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik», die 1936 im Kunsthaus Zürich stattfand, sein Manifest *Konkrete Gestaltung* publiziert. Dieser Text lieferte für die gestalterische Praxis ein theoretisches Fundament das für die Zürcher Schule der Konkreten von elementarer Bedeutung wurde.

¹²⁰¹ Vgl. Lohse James 2009, S. 230–231: Als Richard Paul Lohse 1973 den Kunstpreis der Stadt Zürich verliehen bekam, äusserte er sich in seiner Dankesrede kritisch darüber, dass noch 1970 die konstruktive und konkrete Kunst in Zürich wenig verankert sei. Das Preisgeld stellte er der Stadt umgehend wieder zur Verfügung, damit sie mit der Summe junge Künstlerinnen und Künstler unterstützen und Werke dieser Stilrichtung ankaufen könne.

¹²⁰² Vgl. den informativen Text zum Thema Konstruktivismus: Glattfelder 2013, S. 175–178.

¹²⁰³ Vgl. Imesch 2010, S. 141–156, hier S. 147: Bill selbst verstand Kunst als Resultat eines Forschungsprozesses. Ein Konzept, das er strategisch geschickt zu verbreiten wusste.

den Behörden die politischen Inhalte, die – man denke an die Wandmalereien – kommuniziert werden sollten.¹²⁰⁴ Sie setzte auf das Etablierte und Bewährte und baute auf die figurativen, neoklassischen, die volksnahen Stilrichtungen.¹²⁰⁵ Die Künstlerinnen und Künstler der konstruktiven und konkreten Stilrichtung vermochten sich bei den Offiziellen erst nach dem Zweiten Weltkrieg durchzusetzen.¹²⁰⁶ Einfacher als die Vertreter und Vertreterinnen der konstruktiven und konkreten Kunst hatten es die Künstler der ungegenständlichen Abstraktion. Ihre Kunst war verständlicher, denn die sinnliche Dimension blieb erhalten. Ihre Kunst gab die magisch-visionären Praktiken der humanistischen Kunstauffassung nicht auf.

Kunstgewerbeschule, ein Hort des Funktionalismus

Dabei ist spannend zu beobachten, dass an der Zürcher Kunstgewerbeschule schon früh Wert auf das Funktionale, das heisst auf klare und sachliche Formen, gelegt wurde. So hielt zum Beispiel das vom damaligen Direktor Jules de Praetere¹²⁰⁷ erstellte Lehrprogramm von 1906 fest, dass ein Gegenstand nicht mit Zierrat überladen werden solle, sondern dass das erste Schönheitselement in der Form selbst liege und in den edlen Verhältnissen.¹²⁰⁸ Dies führte zu einem neuen, einheitlichen Stil, der den Zeitgenossen auffiel. Sie bezeichneten ihn als «holländischen Stil», da er in naher Verbindung zu den damaligen Stiltendenzen in Holland stand. Grundprinzipien waren die Betonung der Zweckmässigkeit, Materialgerechtheit in der Verarbeitung und Beschränkung auf das geometrische Ornament.¹²⁰⁹ De Praeteres Direktionsnachfolger, Alfred Altherr¹²¹⁰ handhabte die Stilvorgaben allerdings weniger streng. Es entwickelte sich eine Stilvielfalt, doch pochte auch er auf die Einhaltung der Materialgerechtheit und Zweckmässigkeit.¹²¹¹ Die Produktgestaltung, angetrieben durch die Bedürfnisse der Industrie und zur Erhaltung der Wettbewerbsfähigkeit, intensivierte diese Haltung, die um 1925 zum Funktionalismus führte.¹²¹² Selbst während des Zweiten Weltkriegs blieb die Kunstgewerbeschule – vor allem was die Produktgestaltung unter der neuen Leitung von Johannes Itten anbelangte – ein Hort der funktionalen Gestaltung.¹²¹³ Einerseits arbeitete man auf den etablierten, sachlichen Gestaltungsgrundlagen weiter und reicherte sie mit Farbe als kraftvollem Ausdrucksmittel an. Andererseits orientierte man sich am industriell führenden Amerika, woher der einst aus funktionellen Erwägungen entwickelte, aber inzwischen zur Modeerscheinung veräusserlichte «Stromlinienstil» übernommen wurde.¹²¹⁴ Die Kunstgewerbeschule in Zürich bot so in Bezug auf die Produktgestaltung ein gestalterisches Gegenprogramm zum Heimatstil, der in

¹²⁰⁴ Richard Paul Lohse zum Beispiel verband mit der Formensprache der konstruktiven und konkreten Kunst auch das Ansinnen einer sozialpolitischen Umgestaltung des Landes und der Konstruktion einer neuen Gesellschaft.

¹²⁰⁵ Es wurde bereits an verschiedenen Orten darauf hingewiesen, dass in der Schweiz die avantgardistischen Strömungen nicht verboten worden waren, wie dies zum Beispiel in Deutschland der Fall war: Stichwort «Entartete Kunst». In Russland hatte Stalin die künstlerische Freiheit ebenfalls massiv einschränkt. Ab 1932 galt dort einzig der Stil des sozialistischen Realismus mit dem Programm Parteilichkeit, Volkstümlichkeit und Ideenhaltigkeit.

¹²⁰⁶ Für die künstlerische Organisation der Landesausstellung Expo 64 wurde Max Bill beauftragt.

¹²⁰⁷ Vgl. Grossmann 1978, S. 87f.: Der Belgier Julius de Praetere war von 1905 bis 1912 Direktor der Kunstgewerbeschule.

¹²⁰⁸ Zum Lehrprogramm Jules de Praetere: vgl. Grossmann 1978, S. 87.

¹²⁰⁹ Vgl. Grossmann 1978, S. 89:

¹²¹⁰ Alfred Altherr leitete die Schule von 1912 bis 1938. Er war ein Vertreter der gemässigten Moderne.

¹²¹¹ Vgl. Grossmann 1978, S. 105.

¹²¹² Vgl. Grossmann 1978, S. 134.

¹²¹³ Johannes Itten war von 1938 bis 1953 Direktor der Kunstgewerbeschule in Zürich.

¹²¹⁴ Vgl. Grossmann 1978, S. 149.

Kunstgewerbe und Handwerk weiterhin überwog. Kunstgewerbe und Handwerk lösten sich auch in den 1950er Jahren nur schwer von den Heimatstiltendenzen. Es sollte auch nach dem Zweiten Weltkrieg die Produktgestaltung sein, die die nationale Konsumgüterproduktion mit einer neuzeitlich ästhetisch ansprechenden Formensprache ankurbeln wollte. Mit der Verleihung der Auszeichnung «die gute Form» durch den Schweizerischen Werkbund sollte gutes Design, das sich auf den Gestaltungsprinzipien Zweckmässigkeit, Gebrauchswert, Formentsprechung und ästhetische Einheit beruhend versteht, prämiert werden.¹²¹⁵

Eigentlich hätte das Programm der Kunstgewerbeschule, beziehungsweise der Schule für Gestaltung das Verständnis der konstruktiven und konkreten Kunst fördern sollen. Doch dies war nicht der Fall. Die ersten Werke mit geometrischen Stilelementen, die für die Sammlung erworben wurden, waren nicht Werke der Pioniergeneration der konstruktiven und konkreten Stilrichtung, sondern von einer Künstlerin, die, angeregt durch ihre Tätigkeit als Architektin, zur Gestaltung mittels geometrischer Elemente gelangte und damit eine Zwischenposition zwischen der geometrischen Konstruktion und der ungegenständlichen, sinnlichen Abstraktion einnahm.

Elsa Burckhardt-Blum

Als Elsa Burckhardt-Blum (1900–1974)¹²¹⁶ im Jahr 1965 mit einer Ausstellung im Helmhaus geehrt wurde, erwarb der Kanton eine mit Farbe und Tusche auf Kreidegrund gemalte Zeichnung mit dem Titel *Metamorphose eines freundlichen Nebels* (1965, Ankauf 1965, Inv. Nr. 2732). Doch schon drei Jahre zuvor hatte man das Aquarell *Air* (1961, Ankauf, 1962, Inv. Nr. 1400_334) gekauft. Elsa Burckhardt-Blum hatte zwar Kunstgeschichte studiert, doch noch während des Studiums ihre Passion für die Architektur erkannt. Sie absolvierte ein dreijähriges Volontariat im Büro Steiger & Egger und trat 1932 als Teilhaberin in Bürogemeinschaft mit ihrem Partner Ernst F. Burckhardt. 1932 trat sie zudem erstmals als selbständige Architektin auf und beteiligte sich an einem Schulhauswettbewerb in Muttens BL, wo sie den dritten Preis gewann. Sie zählte zusammen mit Lex Guyer (1844–1955) und mit Flora Steiger-Crawford (1899–1991) zu den ersten selbständig tätigen Schweizer Architektinnen und zu den Pionierinnen des «Neuen Bauens». 1933 baute sie in Zollikon das Atelierhaus des Fotografen Gotthard Schuh und wurde dafür als erste weibliche Architektin in den Schweizerischen Werkbund SWB aufgenommen. Elsa Burckhardt-Blum war die einzige Architektin, die ein eigenes Projekt an der Schweizerischen Landesausstellung realisieren durfte.¹²¹⁷ Von ihr stammt die slalomartig gewundene Ehrenhalle des Sports. 1948 wendete sie sich vermehrt der künstlerischen Tätigkeit zu: «Sie erkannte, dass der Grundriss eines harmonischen Bauwerkes eine verschlüsselte Botschaft enthält. So begann sie, ausgehend von einfachen geometrischen Formulierungen – und im Windschatten der Zürcher Konkreten – mit überschaubaren graphischen Kompositionen, mit Aquarell- und Ölmalerei.»¹²¹⁸ Die gut vernetzte Künstlerin – sie war die Nichte des Bildhauers Carl Burckhardt und kannte unter anderen Max Bill persönlich – feierte bald auch in der Kunst Erfolge. 1951 hatte sie ihre erste Einzelausstellung. 1953 und 1954 nahm sie an den von der Allianz organisierten Ausstellungen teil. Man schätzte ihre eigenständige, mit surrealen Anmutungen durchsetzte Formensprache. Ihre Bildanlagen basierten oft auf einem sorgfältig angelegten Rastersystem und einer filigranen Schraffurtechnik. Quadrate oder aus Dreiecken

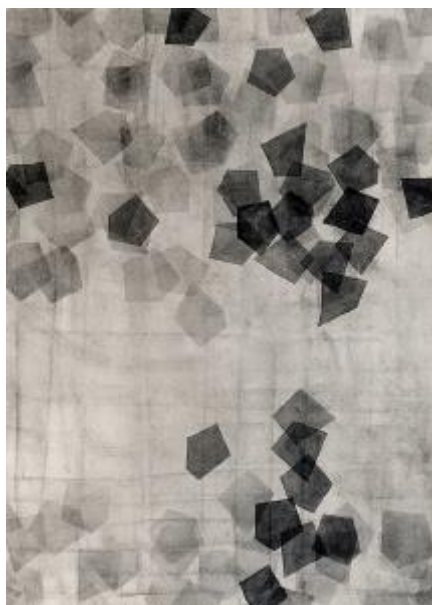
¹²¹⁵ Vgl. zur Geschichte des Werkbundes: Gnägi/Nicolai 2013.

¹²¹⁶ Vgl. Auskunft über die Künstlerin geben die folgenden beiden Lizentiatsarbeiten: Schubiger, Basel 1991; Blöchliger Zürich, 2012.

¹²¹⁷ Vgl. Bill 1974.

¹²¹⁸ U.I. 1994.

komponierte Pyramiden malte oder collagierte sie auf schummrige, fast wolkenähnliche Hintergründe und brachte so die Formen zum Schweben. Auf anderen Blättern schachtelte sie geometrische Elemente zu turmartigen Gebilden auf. Das Erzeugen eines dreidimensionalen Effektes war ein weiteres von ihr benütztes Stilelement. Neben geometrischen Formen arbeitete sie mit parallelen, sich überschneidenden Linien und zeichnete an Schaltpläne erinnernde Muster. Auf anderen Blättern kreierte sie wirbelnde Formen. Louis Perriard¹²¹⁹, der Architekt, der nach dem Tod ihres Gatten ihr Büroteilhaber wurde, beschrieb Burckhardt-Blums Kompositionen wie folgt: «Ihre besondere Liebe galt aber dem farbigen Tusch und der Wasserfarbe. Fasziniert von der ruhigen, klassischen Form des Quadrats, konstruierte sie daraus die wunderbarsten Gebilde, Türme, Städte, Landschaften, Stimmungen, Gefühle, Beziehungen.»¹²²⁰



Elsa Burckhardt-Blum: *Air*, 1961, Aquarell auf Papier, 51 x 38 cm, Inv. Nr. 1400_334.

Die Pioniergeneration der konstruktiven und konkreten Stilrichtung

Der Kanton tastete sich also eher langsam an die Werke der konstruktiven und konkreten Stilrichtung heran. Erst als die Künstlerinnen und Künstler prominent in Einzelausstellungen präsentiert wurden, realisierte man die Lücke in der Sammlung und erwarb exemplarische Werke. Die ersten Werke der Protagonisten der konstruktiven und konkreten Kunst, dieser wichtigen und für Zürich äusserst prägenden, avantgardistischen Stilrichtung, wurden ab den 1970er Jahren erworben.

Verena Loewensberg

Die Kunstkommission empfahl dem Regierungsrat erstmals 1974 ein Bild der Pioniergeneration zum Ankauf, und zwar handelte es sich um das Gemälde *Bild* (1972, Inv. Nr. 3560)¹²²¹ von Verena Loewensberg (1912–1986). Ein weiteres ihrer Werke (*o.T.*, 1953, Inv. Nr. 10267) erhielt Zürich 2001 als Schenkung der Schweizer Kantone an den Kanton Zürich anlässlich der 650-Jahrfeier. Die

¹²¹⁹ Louis Perriard war Mitarbeiter im Architekturbüro, das sie zusammen mit ihrem Gatten führte, und ab 1960 Teilhaber in dem von ihr eröffneten eigenen Architekturbüro.

¹²²⁰ Perriard 1974.

¹²²¹ Verfügung ED 152/1974.

Leinwand befindet sich als Leihgabe im Kunstmuseum Winterthur. Ein drittes Gemälde (*Bild 449*, 1953, Inv. Nr. 18235) erwarb der Kanton 2015, im Rahmen der Sanierung des Hauses zum Rechberg.



Verena Loewensberg: o.T., 1972, Öl auf Leinwand, 101 x 101 cm, Inv. Nr. 3560,
© Henriette Coray Loewensberg.

Richard Paul Lohse

Von Richard Paul Lohse (1902–1986) erwarb der Regierungsrat 1976 das Gemälde *Gruppe von acht Quadraten mit vier Rechtecken* (1952/73, Inv. Nr. 4543).¹²²² 1980 folgte der Auftrag, die Wandmalerei *Kontinuität* im Staatsarchiv auszuführen. 2004 konnte das Bild *Vier gleiche Farbpaare um gelb* (Werk Nr. 796, 1956/79, Inv. Nr. 11174) erworben werden. Richard Paul Lohse war ein politisch denkender Künstler. Er interpretierte das Bild als Metapher für soziale und politische Verhältnisse. Ein wichtiger Aspekt von Lohses Kunst lag in seiner utopischen Denkweise. Hans Jörg Glattfelder schrieb dazu: «Das Erscheinungsbild und die weltweite Wirkung dessen, was als ‹Zürcher konkrete Schule› bekannt geworden ist, wäre ohne den Beitrag Richard Paul Lohses nicht denkbar, der in den Vierzigerjahren mit seinen systematischen Überlegungen zu modularen und seriellen Ordnungen wieder eine utopische Dimension in die Diskussion brachte.»¹²²³ Wiederholt kritisierte Lohse die offizielle Ankaufspolitik der Behörden. In seinem Text *Einem Weggenossen zum Gedenken*¹²²⁴ schimpfte er über «die Gleichgültigkeit und Ignoranz der Inhaber der kulturellen Macht, deren Interesse vor allem der Produktion des Auslandes gilt».¹²²⁵ Letzteres trifft auf die Ankaufspolitik des Kantons Zürich nicht zu, da diese sich bei ihren Ankäufen in der Regel auf Zürcher Künstlerinnen und Künstler fokussierte und nur ausnahmsweise Kunstschaaffende anderer Schweizer Kantone oder gar aus dem Ausland berücksichtigte.

¹²²² Verfügung ED 5502/1976.

¹²²³ Glattfelder 2013, S. 175–189, hier S. 183.

¹²²⁴ Vgl. Lohse 1988, S. 103–104.

¹²²⁵ Lohse 1988, S. 103–104.

Camille Graeser

1979 kaufte der Kanton das erste Gemälde von Camille Graeser (1892–1980).¹²²⁶ Graeser musste 60 Jahre alt werden, bis er anlässlich seines Geburtstagsfestes am 27. Februar 1952 sein erstes Bild überhaupt verkaufen konnte.¹²²⁷ Der Stadt Zürich verkaufte er erstmals 1955 ein Werk,¹²²⁸ während der Kanton Zürich noch bis 1979 wartete, bis er das erste Gemälde von Camille Graeser (*2 Farbvolumen 1, 11/8 bewegt*, 1976, Inv. Nr. 6200) erwarb.¹²²⁹ Graeser, in dessen Bildkonzepten das Quadrat im Zentrum stand, beschäftigte sich zu diesem Zeitpunkt mit sogenannten Dislokationen und Translokationen. Es sind dies Konzepte, bei denen sich Formen, meist sind es Quadrate, unversehens aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang lösen und ausklappen, absinken oder aufsteigen.

Hans Hinterreiter

Im selben Jahr erwarb der Kanton auch das erste Gemälde (*Opus 14B*, 1979, Ankauf 1979, Inv. Nr. 6201) des Winterthurers Hans Hinterreiter (1902–1989). Hinterreiter konstruierte stark bewegte Kompositionen, die nach Prinzipien der Drehung und Spiegelung aufgebaut sind. Die sich verdichtenden und ausdehnenden Flächenrhythmen malte er mit Farben, deren Stufungen er nach harmonikalischen Gesetzen ermittelte. Dabei bezog er sich auf die Farbenlehre des deutschen Naturforschers Wilhelm Ostwald.¹²³⁰

Max Bill

Das erste Bild (*Auswechslungen*, 1983, Inv. Nr. 7201) von Max Bill (1908–1994), dieses gewaltigen Wortführers der konstruktiven und konkreten Kunst, wurde 1983 aus der Ausstellung zu seinem 75. Geburtstag angekauft. Seit den 1980er Jahren beschäftigte sich Bill mit Farbklingen im Zusammenhang mit pythagoreischen Dreiecken auf weisser Leinwand. Dieser Thematik ist auch das erworbene Gemälde, das eine geometrische Figur auf weissem Grund zeigt, zuzuordnen. Es ist ein Schlüsselwerk und zählt zu den bedeutenden Spätwerken des Künstlers.

Exkurs: Die Werkpräsentation der Pioniergeneration

Der Kanton Zürich betreibt kein eigenes Museum, wo er seine Kunstsammlung der Öffentlichkeit zeigen kann, weshalb die Highlights der Pioniergeneration der konstruktiven und konkreten Kunst heute im Haus zum Rechberg präsentiert werden. Das Haus zum Rechberg ist das offizielle Repräsentationsgebäude der Zürcher Regierung. Als das Gebäude 2014 unter der Federführung des kantonalen Hochbauamtes und in enger Zusammenarbeit mit der kantonalen Denkmalpflege und der Stararchitektin Tilla Theus saniert wurde, sah man vor, die künstlerische Ausstattung der

¹²²⁶ Vgl. Lohse James 2009, S. 230: Max Bill erhielt den Kunstpreis der Stadt Zürich 1968, Camille Graeser 1975. Aus dem weiteren Umfeld wurden 1977 der Bildhauer Hans Aeschbacher, 1979 Hans Fischli und 1987 Gottfried Honegger ausgezeichnet.

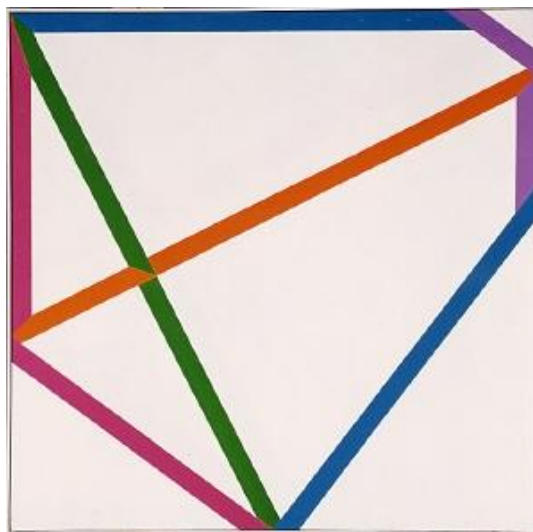
¹²²⁷ Vgl. Lohse James 2009, S. 188/189: Dieses erste Bild verkaufte Graeser in Zürich angeblich anlässlich eines Geburtstagsfestes, das die Familie Richard Paul Lohse ihm ausgerichtet hatte. Johanna Lohse James hält diese, ihre Erinnerung im Werkkatalog fest.

¹²²⁸ Vgl. Kesser 2016.

¹²²⁹ Verfügung ED 5038/1979.

¹²³⁰ Vgl. Albrecht 1998/2016.

Vergangenheit mit seiner motivisch reichen Vielfalt an Deckengemälden, Supraporten, Wandpaneelen und Kachelöfen mit modernen Gemälden zu erweitern.



Max Bill: *Auswechslungen*, 1983, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm, Inv. Nr. 7201,
© 2018, ProLitteris, Zürich.

Die Besucherinnen und Besucher, die heute das Barockpalais durch den Haupteingang betreten, treffen beim Treppenaufgang rechts auf ein barockes Küchenstück des in seiner Zeit meistgefragten Malers Samuel Hofmann (1595–1649). Diesem Bild gegenüber hängt eine grossformatige konkrete Fotografie von Shirana Shahbazi (*1974). Diese beiden Kunstwerke bilden den Auftakt für das Bildkonzept des Hauses, in dem der Besucher nun in den Vorhallen, der Enfilade mit den Salons und dem Festsaal, den Sitzungszimmern und Büros auf Gemälde der Pioniergeneration der konstruktiven und konkreten Kunst trifft. Im Dialog mit diesen Gemälden stehen die Werke weiterer arrivierter Künstlerpersönlichkeiten des 19. und 20. Jahrhunderts wie Augusto Giacometti, Max Gubler, Marc-Antoine Fehr (*1953), Andrea Wolfensberger (*1961), Brigitta Malche (*1938), Klaus Born (*1945), Andrea Good (*1968), Uwe Wittwer (*1945), Valentin Hauri (*1954), Cristina Fessler (1944–2012) und Karin Schwarzbek (*1969). Aber auch Werke der Folgegenerationen der konstruktiven und konkreten Kunst wie Nelly Rudin (1928–2013), müller-emil (*1934), Peter Schweri (*1939) oder Hey Heussler (*1932) sind im Gebäude anzutreffen. Ferner sind Porträts ehemaliger Bewohner sowie Bildnisse von Personen des kulturellen Lebens in den Vorhallen aufgehängt. Zu diesen zählt das bereits erwähnte Porträt des Bürgermeisters Hans von Reinhard, das Gemälde von Johann Heinrich Füssli Eine Zürcher Dame, Martha Hess (1780, Ankauf 1954, Inv. Nr. 1800_18)¹²³¹ oder das Selbstbildnis von Jacob Merz (1783–1807). Die Skulptur einer Liegenden von Hans Josephsohn beim Ausgang zum Garten bildet den Abschluss des ästhetischen Programms, das beste Zürcher Architekturstadt mit hochstehender Zürcher Malkultur zu einem Spiegel des hiesigen künstlerischen Schaffens verbindet.

Auch die früheren Gestaltungskonzepte des Rechbergs schlossen zahlreiche Highlights der Kunstsammlung ein. Diese Konzepte hatten einen engen Bezug zur Vergangenheit, indem sie Leben

¹²³¹ Vgl. Schnyder-Seidel 1986.

und Geist zur Zeit der Aufklärung und des Pietismus veranschaulichten. Die Porträts der eben erwähnten Persönlichkeiten waren bereits früher im Rechberg ausgestellt. Ferner verschiedene Aquarelle und Stiche. Zu erwähnen sind das Gemälde von Johann Heinrich Füssli Schlaf und Tod tragen den Leichnam des Sarpedon ins Lythierland (1780, Ankauf 1960, Inv. Nr. 1800_30), die Zeichnung Füssli im Traum von seinen Freunden besucht (1763, Ankauf 1960, Inv. Nr. 1800_31) oder eine Idylle in Aquarelltechnik gemalt (Der Sihlwald, 1783, Ankauf 1958, Inv. Nr. 1800_29) von Salomon Gessner (1730–1788). Der Regierungsrat war stets bestrebt, Zürich nicht nur als ein wirtschaftliches und politisches, sondern auch als ein kulturelles Zentrum zur Darstellung zu bringen und dies im Rechberg auch zu manifestieren. Mit den Protagonisten Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger sowie den seit Studienzeiten miteinander eng befreundeten Johann Caspar Lavater, Felix Hess und Johann Heinrich Füssli hatte Zürich Geistesgrößen von internationalem Renommee hervorgebracht, deren Erinnerung hochgehalten werden sollte.¹²³²

Die konstruktive und konkrete Kunst: Eine dominante Grösse in der Sammlung

Sind die Pioniere der konstruktiven und konkreten Kunst nur mit wenigen exemplarischen Werken in der Sammlung dokumentiert, so wurden die späteren Generationen intensiv berücksichtigt. In den 1970er Jahren wurden ihre Werke noch mit Vorsicht erworben. Ab den 1980er Jahren wurde die Kunstrichtung zu einer prägenden Grösse in der Kunstsammlung des Kantons Zürich. Die Malerinnen und Maler, die Bildhauerinnen und Bildhauer beschäftigten sich bis weit in die Gegenwart mit konstruktiven Konzepten. Die Übergänge zum Minimalismus, beziehungsweise vom flächigen zum räumlichen Denken sowie die Experimente mit neuen Materialien sind fließend. Die Kunstsammlung dokumentiert diese Kunstrichtung mit exemplarischen Werken.

Carlo Vivarelli

Carlo Vivarelli (1919–1986) hatte sich an der Schule für Gestaltung in Zürich zum Grafiker ausbilden lassen. Er war bis 1963 erfolgreich als Gebrauchsgrafiker tätig, bevor er sich als freier Künstler selbständig machte. Als Künstler unterhielt er Kontakte zur Hochschule für Gestaltung in Ulm, wo er 1963 als Korreferent für Diplomabschlussprüfungen tätig war. Neben zahlreichen Engagements in verschiedenen Kommissionen sass er 1977 auch in der Kunstkommission für die Kunstwerke in Park und Gebäuden der neuen Universitätsbauten Zürich Irchel.¹²³³ Sein künstlerisches Konzept ist ganz der konstruktiven und konkreten Kunst verpflichtet und soll – so Serge Lemoine¹²³⁴ – von der Malerei Richard Paul Lohses angeregt sein. Die Komposition seiner Bilder beruht auf dem Quadrat, das er in eine beschränkte Anzahl horizontaler und vertikaler Flächen aufteilt und nach einem Rotations-, Degressions- beziehungsweise Progressionsprinzip punktsymmetrisch neu zusammensetzt. Die drehsymmetrische Anordnung, kombiniert mit aufeinander abgestimmten Farbgruppen, lässt vielfältige Variationsmöglichkeiten zu. Dasselbe Konzept übertrug Vivarelli auf die Plastik, wobei er als Grundmodul den in Teile aufgeschnittenen Kubus einsetzte. Statt mit der Farbe spielte Vivarelli gezielt mit der Dialektik von Licht und Schatten beziehungsweise von Geschlossenheit und Durchblick. Für seine Skulpturen wählte Vivarelli schon früh Beton als Werkstoff. Zu seinen bekanntesten Werken zählt die fünfteilige, säulenförmige Plastik von 9,7 Meter Höhe, die 1967/69 vor der neu gebauten Mensa der Universität Zürich aufgestellt wurde.¹²³⁵ Eine Würfelplastik aus

¹²³² Zur Freundschaftsbeziehung siehe: Caflisch-Schnetzler 2015, S. 112–125.

¹²³³ Vgl. Hesse 1998.

¹²³⁴ Vgl. Lemoine 1988, S. 12–17.

¹²³⁵ *Fünfteilige Säule* (1968, Ankauf 1967/68, Inv. Nr. 12236).

Chromnickelstahl (1986, Inv. Nr. 7953) wurde 1986 – erst nach dem Tod des Künstlers – in der stadtseitigen Gartenanlage des Kollegiengebäudes platziert.¹²³⁶ Als der neue unterirdische Hörsaal 2001/02 gebaut wurde, musste die Plastik der neuen Parkgestaltung weichen. Heute steht sie in der Nähe des Haupteingangs der Universität an der Rämistrasse. Eine weitere Betonplastik aus drei gleichen dreiteiligen, abgewinkelten Quadratstreifen wurde 1978/80 beim Eingang der Kantonsschule in Bülach aufgestellt.¹²³⁷ Während sich die «Säule» durch ihre statische Ruhe auszeichnet, spielt die Freiplastik in Bülach mit Bewegung und permanentem Perspektivenwechsel.

Florin Granwehr

Das erste Werk von Florin Granwehr (*1942), *Anschliessen an das Prinzip* (1971, Inv. Nr. 3459), eine Bleistiftzeichnung mit der Darstellung einer verdichteten, nicht perspektivischen geometrischen Struktur, wurde 1973 angekauft. Im folgenden Jahr realisierte er im Rahmen eines Wettbewerbs für das Hörsaalgebäude am Haldeliweg die Plastik *Zelle mit Anschluss* (1974, Inv. Nr. 10332). Danach vergingen fast zehn Jahre bis zum nächsten Ankauf, einer Tuschearbeit (*Bindung an Krümmung*, o.J., Ankauf 1981, Inv. Nr. 6518). Gleich mehrmals konnte Granwehr dann aber in den 1980er Jahren Arbeiten im öffentlichen Raum realisieren, wie *Raumwandler* (1981–1984, Inv. Nr. 12202, im Irchelpark), *Raumbug* (1983, Ankauf 1987, Inv. Nr. 8214), ein poliertes Chromstahlband, das sich quer durch den Innenraum der Bibliothek der wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät an der Plattenstrasse 14 spannt. Im Jahr darauf konnte Granwehr die Plastik *Raumseiten* (1988, Inv. Nr. 12720) aus weiss bemaltem Chromnickelstahl im Innenhof der Baugewerblichen Berufsschule an der Reishäuserstrasse 2 platzieren. Es folgte *Raumnaht – Nahtraum* (1992, Ankauf 1991, Inv. Nr. 12295) auf der Terrasse vor dem Eingang Nord 1 des Universitätsspitals. Und *Angulon* (1999, Ankauf 1997, Inv. Nr. 10014) im Hof des Bezirksgerichts Zürich, wo im Innenraum zudem ein Skulpturenensemble von Granwehr steht.

2005 beauftragte Jakob Zweifel, Architekt des Personalhauses des Universitätsspitals an der Plattenstrasse 10, Florin Granwehr mit dem Entwurf einer Plastik, die in enger Beziehung zum Hochhaus steht. Die Plastik sollte dessen Schrägstellung auffangen, die Höhe mitbetonen sowie zugleich einen Kontrast zur streng kubischen Form des Hochhauses bilden. 2004 schenkte die Stiftung Balmegg dem Regierungsrat die Plastik *Transeunt* (2005, Inv. Nr. 12255), die heute geradezu als ein Wahrzeichen vor der Westfassade des Gebäudes steht. Die Werke von Florin Granwehr sind heute kaum mehr aus dem Stadtbild von Zürich wegzudenken. Sie zählen zu den prägnantesten Setzungen im öffentlichen Raum.

¹²³⁶ Die Plastik *Dreiteiliger Kubus aus 15 Elementen* (um 1986, Ankauf 1986, Inv. Nr. 7953) bedeutete eine Weiterentwicklung des ursprünglichen Konzeptes und wird von Susanne Kappeler wie folgt beschrieben: «Die drei ineinandergreifenden, vergleichsweise sehr dünnen und flachen Module strecken sich weit in die drei von der Stütze her definierten Dimensionen nach aussen und oben, wobei ihr gemeinsamer Schnittpunkt oberhalb der drei stützenden Ecken den Schwerpunkt der Plastik doch tief genug zu sichern scheint. Die ausgreifenden, fein polierten Chromstahlflächen fangen den Lichtfall gleissend ein und bilden tiefe Schatten, in einem Wechselspiel, das durch die Öffnungen und Überschnitte der Konstruktion weitergeführt und verfeinert wird. Der Rundgang um die Plastik ergibt eine aussergewöhnlich dynamische Sequenz von immer neu variierenden Teilansichten. Von harmonischer Ausgewogenheit zu wagemutig erscheinender Asymmetrie, von hellen Flächen mit Schattenkanten zu dunklen mit blendenden Kanten, über variierte Schattierungen zu grellen Kontrasten, von einer solide wirkenden Gesamtheit zu fast voneinander losgelösten Modulen, so als ob man es kaum mit ein und derselben Plastik, sondern mit einer ganzen Anzahl stark variierender, jedoch verwandter Skulpturen zu tun hätte.» Kappeler 1988, S. 58.

¹²³⁷ *Drei gleiche Rhythmen aus drei Teilelementen* (um 1982, Ankauf 1981, Inv. Nr. 12546).



Florin Granwehr: *Transeunt*, 2004/2005, rostfreier Stahl, Höhe 1800 cm, Inv. Nr. 12255,
© 2018, ProLitteris, Zürich.

Granwehr versteht es in einzigartiger Weise, die Prinzipien der konstruktiven und konkreten Kunst auf ein integriertes Ganzes von Werk und Umfeld auszurichten sowie die Wahrnehmung der Betrachterinnen und Betrachter in das Konzept mit einzubeziehen. Seine Konzepte beruhen auf einer Geometrie, die auf ganz bestimmten Zahlenverhältnissen und zyklischen Zahlenreihen beruht. Dabei wählt er Zahlenreihen, die ihre Grenzen in sich selbst finden, und macht diese zur Mass- und Winkelgrundlage seiner Anordnungen. Nie sind es Zahlenreihen, die ins Unendliche wachsen, da solche Systeme seiner Meinung nach mit der Progression und Regression lebender Organismen nicht in Einklang zu bringen sind. Granwehrs Axiome sind die 360 Grade des Kreises und deren Quersumme 9 sowie das Verhältnis 3:4:5:6. Auf dieser mathematisch-geometrischen Grundlage entfaltet sich sein Werk, das eine enorme Variationsbreite aufweist.¹²³⁸ Seit den 1970er Jahren konstruiert Granwehr seine Plastiken mit vorfabrizierten Industrieelementen. Dies ermöglicht ihm, auf der von ihm erarbeiteten geometrischen Grundlage grosse, raumbezogene Werke zu konstruieren und sie in Beziehung zu Mensch und Umwelt zu setzen. Viele seiner Skulpturen verändern sich mit der Bewegung der Betrachtenden und akzentuieren so die örtliche Situation, etwa indem sie Dreh- und Kreuzungsmomente aufnehmen, wie dies für die monumentale Konstruktion *Raumwandler* im Irchelpark der Fall ist.

Andreas Christen

Zur selben Zeit wie Florin Granwehr konnte auch der sechs Jahr ältere Andreas Christen (1936–2006) Erfolge als freier Künstler feiern. Der ausgebildete Produktdesigner¹²³⁹ hatte auf der Grundlage von Rechtecksystemen eine eigene künstlerische Sprache entwickelt. Seine Reliefs bezeichnete er als *Monoform*. 1977 kaufte der Kanton die erste Arbeit.¹²⁴⁰ Es folgten 1985, 1991 und 1999 weitere

¹²³⁸ Vgl. Steiner 2008.

¹²³⁹ Andreas Christen absolvierte eine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Zürich. Er war der erste Absolvent der von Hans Fischli initiierten Ausbildung zum Produktgestalter.

¹²⁴⁰ 1973 schuf Andreas Christen seine erste Arbeit des Typs Komplementär-Struktur. Das Werk, das der Kanton 1977 ankaufte, war das Werk *Komplementärstruktur* (1976, Ankauf 1977, Inv. Nr. 4658).

Werke.¹²⁴¹ 1993 wurde Christen mit dem Preis für bildende Kunst des Kantons Zürich ausgezeichnet. Christens Werke – Reliefs mit Komplementär-Strukturen, geteilte und abgeschrägte Oberflächen, stabförmige und zusammengesetzte Winkelformen – sind von elementarer Qualität. Der Künstler arbeitete einzig mit der Farbe Weiss und verschiedenen Helligkeitswerten, die als Reflexe von Licht und Schatten auf den weiss gespritzten, gegliederten und geneigten Oberflächen sichtbar werden. Während Florin Granwehrs Werken komplexe Mathematik zugrunde liegt, leitete Christen seine Motive stets vom Sichtbaren ab. Doch für beide gilt, was schon für die Pioniergeneration galt und von Max Bill wiederholt postuliert wurde, nämlich, dass das Sichtbare nicht beim Künstler selber liegt, sondern vom Publikum nachvollzogen und mit ihm geteilt werden muss.¹²⁴²

Im Rahmen der Bautätigkeit von Universität Zürich Irchel und Universitätsspital konnte Christen mehrere Kunst-am-Bau-Arbeiten realisieren. Dabei projizierte er sein Konzept der Flächengliederung in die grosse Dimension, wo die Monoform als Zeichen im Raum wirkt. Dies gilt sowohl für die zweiteilige Wandintarsie aus Kunststein im Eingangsbereich des Forensischen Instituts der Universität Zürich Irchel¹²⁴³ wie für die siebenteilige Liftskulptur im Universitätsspital, die aus marmornen Bodeneinlagen komponiert ist.¹²⁴⁴ Beide Arbeiten stammen aus dem Jahr 1994. 1996 realisierte Andreas Christen im Empfangsraum des Universitätsspitals an der Schmelzbergstrasse eine Lichtdecke aus Glas und Metall, der sein Konzept der Komplementär-Struktur zugrunde liegt.¹²⁴⁵

Gottfried Honegger

1975 wurde die Collage *Untitled Biseautage* von Gottfried Honegger (1917–2015) angekauft. 1981 die erste Stele. Seit den 1990er Jahren folgten eine grosse Anzahl Erwerbungen von Objekten, Bildern, Entwürfen und Grafiken des Künstlers. Das *Tableau-Relief 862* (1982, Inv. Nr. 8206) wurde 1990 angekauft. Dem Gemälde liegt eine Ordnungsstruktur aus modularen Formelementen zugrunde. Genauso zentral wie das geometrische Raster ist die Farbe, die in mehreren lasierenden Schichten von unterschiedlichen Blautönen aufgetragen wurde. Die so erzeugte Intensität der Farbe bewirkt, dass dem Bild etwas Feierliches, bisweilen etwas Sakrales zukommt. Mathematische Denkweise in Verbindung mit einem Sensorium für ausgewählte Farbkombinationen zeichnet manches der Werke Honeggers aus, die im Verlaufe des langen Schaffens des Künstlers für die Kunstsammlung erworben wurden. Zu den bedeutenden Werken, die Honegger für den Kanton Zürich schuf, zählen eine Wandmalerei *Suite von Wandzeichnungen* (1993, Ankauf 1993, Inv. Nr. 12297) im Universitätsspital Zürich sowie die Platzgestaltung *Der blaue Platz* (mit Stele, 1995, Ankauf 1990, Inv. Nr. 12209) in der zentralen Fussgängerachse an der Universität Zürich Irchel.

Rudolf Hurni

Bevor Rudolf Hurni (1914–2003) zur geometrischen Darstellungsweise gelangte, malte er Stillleben im Stile Morandis. 1976 erstand der Kanton Zürich anlässlich einer Ausstellung der Kunstszene Zürich aus dem Kunsthaus das Stillleben *Nature morte* (o.J., Ankauf 1976, Inv. Nr. 4219). Streng sind Krüge und Gefässe der Grösse nach gruppiert. Davor ebenfalls nebeneinander in einer Zeile zwei Birnen

¹²⁴¹ *Installation III* (o.J., Ankauf 1985, Inv. Nr. 7396); o.T. (1989, Ankauf 1991, Inv. Nr. 8235); o.T. (1998, Ankauf 1999, Inv. Nr. 8920).

¹²⁴² Vgl. Schwarz 1994, S. 73–84.

¹²⁴³ o.T. (1992, Ankauf 1994, Inv. Nr. 12188).

¹²⁴⁴ *Siebenteilige Liftskulptur* (1994, Ankauf 1994, Inv. Nr. 10169).

¹²⁴⁵ *Komplementäre Lichtdecke* (1996, Ankauf 1996, Inv. Nr. 10174).

und ein Apfel. Die Objekte stehen vor neutralem Hintergrund. Einzig die Schatten der Objekte und die Kante der Fläche, auf die die Objekte gestellt sind, deuten Räumlichkeit an. Die strenge Komposition und kompromisslose Malweise nehmen die geometrische Richtung vorweg, zu der der Künstler mit 60 Jahren umschwenkte. Zunächst beschäftigte ihn das Thema der Farbe und deren Anordnung in quadratisch aufgebauten, proportional veränderten Formen. 1986 kaufte der Kanton ein Bild (*Bild 72*, o.J., Ankauf 1986, Inv. Nr. 7582) zu diesem Thema. Der Künstler malte ausschliesslich in Pastelltönen, einer Variation von Rosa, Hellblau, Abricot und Weiss. Das dritte Werk ist das *Farbobjekt, Nr. 6* (1988, Ankauf 1988, Inv. Nr. 7955) von 180 cm Länge. Ein Rhythmus von drei übereinander gelagerten Horizontalen sind im Wechsel mit drei vertikalen Balken gemalt. Die weissen Flächen dazwischen brechen den strengen Rhythmus auf. Die Farben sind nun kräftig. Ockergelb und Violett evozieren Assoziationen zur Pop Art.

Willy Müller-Brittnau

Willy Müller-Brittnau (1938–2003) war ein ausgesprochener Kolorist, der in den 1960er und 1970er Jahren einen bedeutenden Beitrag zur Farbfeldmalerei und Signalkunst geleistet hatte (*Relief*, 1964, Ankauf 1964, Inv. Nr. 6569).¹²⁴⁶ Der Kanton erwarb 1977 ein weiteres Gemälde des Künstlers (o.T., um 1976, Ankauf 1977, Inv. Nr. 6578). Es ist dies ein Gemälde, das Müller-Brittnau nach einer Schaffenskrise malte: 1976 soll der Künstler alle Farben zusammengeschüttet und dann die in seinem Atelier verbliebenen Leinwände mit der schmutzig braunen Farbe überpinselt haben. Der Kanton erwarb 1977 eine dieser Leinwände, die eine neue Schaffensphase des Künstlers einläuteten. Später kaufte er Streifenbilder und -serigrafien sowie einen Karton mit blauen Farbflächen auf rotem Hintergrund, bei dem es dem Künstler darum ging, eine nichthierarchische Komposition ohne Zentrum zu schaffen (o.T., o.J., Ankauf 1977, Inv. Nr. 6579).

Emil Müller

Emil Müller (*1934), der meist unter dem Namen müller-emil auftritt, sah sich hauptsächlich als Farbgestalter. Die Farbe ist sein wichtigster Untersuchungsgegenstand, die Form immer nur Träger für die Farbe.¹²⁴⁷ Er protokolliert auf der Rückseite der häufig monochromen oder nur wenig mit Balken oder Quadraten strukturierten Bilder minutiös, welche Farben er verwendet hat. Den Bildern gibt er meist keine Titel, sondern lediglich Nummern. Der Kanton besitzt zwei Bilder von müller-emil: *Bild Nr. 181* (1983, Ankauf 1984, Inv. Nr. 7219) und *Bild Nr. 364* (5-teilig, 1991, Ankauf 1992, Inv. Nr. 8280).

Conrad Meier

Eine jüngere Künstlergeneration führt das Erbe der Farbfeldmalerei weiter. Conrad Meier (*1960) malte zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn Bilder mit abstrakten Zeichen und mit heftiger Gestik (o.T., 1990, Ankauf 1991, Inv. Nr. 8236; o.T., 1991, Ankauf 1991, Inv. Nr. 8237), bevor er sich einer kontemplativen Tuschemalerei zuwendete. Meist sind es drei Farbtöpfe mit reinsten Tusche in Scharlachrot, Phthaloblau und Goldgelb, die er stark verdünnt, für jedes Blatt – Meier arbeitet meist in Serien – neu anrührt und mit breitem Pinsel Schicht für Schicht auf Büttenpapier aufträgt. Es entstehen Farbräume von seltener Intensität. An den Bildrändern lässt er oft schmale Streifen

¹²⁴⁶ Vgl. Altdorfer 1998.

¹²⁴⁷ Vgl. Weder Arlitt 1995, S. 9–13.

stehen, so dass die einzelnen Farbschichten sichtbar und die Entstehungsgeschichte des Bildes ablesbar sind (o.T., 2007, Ankauf 2008, Inv. Nrn. 13863–13874).

Das Interesse an der Farbe und der Untersuchung ihrer Gesetzmässigkeit, beziehungsweise der Frage ihrer Wahrnehmung beschäftigte viele Künstlerinnen und Künstler. So ist hier Elena Lux Marx (*1944) zu nennen, die sich mit der Wahrnehmungspsychologie der Farbe beschäftigte. *Kalahari* (2001, Ankauf 2003, Inv. Nr. 11117) ist ein charakteristisches Werk der Künstlerin, deren Arbeit einerseits an die Op Art anschliesst, wobei sie deren oszillierende Wahrnehmungseffekte reduziert, indem sie sie mit strengen Ordnungsmustern kombiniert. Auch Franziska Zumbach (*1959) ist zu erwähnen, die sich seit den 1990er Jahren mit Fragestellungen zu den Farbgesetzen auseinandersetzt (*Dodekaphonie*, 1998, Ankauf 1998, Inv. Nr. 8866).

Der Beitrag der Künstlerinnen

Noch nie waren Künstlerinnen so umfassend in der Sammlung dokumentiert wie die Künstlerinnen jener Generation der konstruktiven und konkreten Kunst, die sich ab den 1950er Jahren zu artikulieren begann. Zu ihnen zählen Nelly Rudin, Marguerite Hersberger, Shizuko Yoshikawa, Hey Heussler oder Rita Ernst, um nur einige zu nennen. Sicher hat der Umstand dazu beigetragen, dass Künstlerinnen dieser Stilrichtung Mitglieder der Kunstkommission waren und mit ihren Vorschlägen das Verständnis für diese Konzepte im Regierungsrat anregen konnten. Da sie selber in dieser Sparte arbeiteten, hatten sie nicht nur grosse Sachkenntnis vorzuweisen, sondern auch ein Auge für qualitätsvolle Werke. So wundert es nicht, dass vermehrt Werke der geometrischen Stilrichtung von Künstlerinnen, aber auch von den männlichen Kollegen angekauft wurden. Das erste Werk der Pioniergeneration wurde kurz, nachdem die Bildhauerin Katharina Sallenbach Einsitz in die Kunstkommission genommen hatte, angekauft.

Anlässlich der Ausstellung «Karo Dame» im Kunsthhaus Aarau hatte Beat Wismer im Katalogtext dargestellt, dass die Frauen eigene unverwechselbare Sprachen entwickelt und so Wesentliches zur Vielfalt der künstlerischen Konzepte beigetragen hätten. Wismer ist der Meinung, dass die Künstlerinnen mehr Beiträge geliefert hätten, als die normative Kunstgeschichte dies spiegeln würde.¹²⁴⁸ Diese Tatsache lässt sich streckenweise auch in der Zürcher Kunst beobachten und betrifft nicht nur die konstruktive und konkrete Kunst. Bedeutendes haben die Künstlerinnen zum Beispiel auch in der Textilkunst geleistet.

Der gesellschaftliche Status der Frau in der Gesellschaft war ein Grund, weshalb die Leistungen der Künstlerinnen bisher weniger zählten als die ihrer männlichen Kollegen. Sicher aber auch die Tatsache, dass die Werke der Künstlerinnen in den Medien seltener und oft weniger detailliert besprochen wurden. Entsprechend konnte die Öffentlichkeit die Innovationen der Künstlerinnen kaum zur Kenntnis nehmen. Auch bei der Vergabe von Werkpreisen und -stipendien wurden die Künstlerinnen lange kaum berücksichtigt.

Dass die Künstlerinnen der konstruktiven und konkreten Kunst jedoch Entscheidendes zur Entwicklung dieser Stilrichtung beigetragen haben, gilt auch für die Zürcherinnen. Sophie Taeuber-Arp zum Beispiel war eine der ersten Vertreterinnen, die überhaupt mit geometrischen Elementen arbeitete. Die eigentliche Pionierin, Verena Loewensberg, betrieb einen poetisch spielerischen Umgang mit der Geometrie und hebelte visuell die Uniformität der mathematischen Gesetze aus.

¹²⁴⁸ Vgl. Wismer 1995, S. 11–19.

Nelly Rudin und Marguerite Hersberger experimentierten mit neuen Materialien wie Acrylglas und Licht und erweiterten die zweidimensionalen Bildformen ins Skulpturale. Hey Heussler pflegte einen meisterhaften Umgang mit Blei-(Graphit-) und vor allem mit Farbstiften. Rita Ernst beschäftigte sich zu Beginn ihrer Karriere intensiv mit Strukturanalysen und geometrischen Deformationen, bis sie ihren geometrischen Strukturen Konstruktionspläne von Kathedralen oder Gartenanlagen zugrunde legte. Die Künstlerinnen arbeiteten kontinuierlich an der Entwicklung ihrer Konzepte. Die permanente Veränderung beziehungsweise Neuerfindung war ausschlaggebend, dass sie zu Ausstellungen eingeladen wurden und so für die Kommission die Gelegenheit entstand, die Werke zu diskutieren und, da sie überzeugten, diese für die Sammlung anzukaufen.

Es ist ebenfalls interessant zu erkennen, dass zu den frühesten Ankäufen von Werken der konstruktiven und konkreten Stilrichtung erstaunlich viele Künstlerinnen zählen. Ihre Werke wurden oft noch vor jenen ihrer männlichen Kollegen erworben. Zu solchen zählt zum Beispiel das Gemälde *Kontakt* (1960, Inv. Nr. 3239,) von Nell Gattiker (1906–1997), das der Kanton 1972 angekauft hatte, das heisst zwei Jahre vor jenem von Verena Loewensberg.¹²⁴⁹ Werke von häufig noch wenig bekannten Künstlerinnen und Künstlern wurden früh erworben, da sie ihre künstlerische Laufbahn aufbauen wollten und an den Dezember-Ausstellungen der Zürcher Kunstszene oder der Winterthurer Künstlergruppe teilnahmen und dort für die Sammlung entdeckt werden konnten. Die Arrivierten, insbesondere die Pioniergeneration, hatten sich aus diesen Ausstellungen vielfach zurückgezogen. Sie waren daher in den von den Behörden besuchten Ausstellungen seltener zu sehen und boten weniger Gelegenheit für einen Ankauf.

Nelly Rudin

Ausgangspunkt von Nelly Rudins (1928–2013) malerischem Œuvre ist die Auseinandersetzung mit den Urformen Quadrat, beziehungsweise Rechteck, und Kreis. Zu diesem Thema kaufte der Regierungsrat 1981 das *Bild No. 250* (1977, Inv. Nr. 6506). Zu sehen sind unterschiedlich grosse, in das rechteckige Format der Leinwand eingepasste Segmente von Kreisflächen. Indem die einzelnen Abschnitte in farblich sensibel abgestuften Violett- und Pinktönen gemalt sind, entstehen fortgesetzte Vertauschungen von Vorder- und Hintergrund. Bis kurz vor ihrem Tod erwarb der Regierungsrat konsequent Werke der Künstlerin, deren Erfindungen heute in der Sammlung gut dokumentiert sind. Dazu zählen Bilder, bei denen sie sich malerisch mit den Ecksituationen, beziehungsweise dem Einbezug des Rahmens ins Bild, auseinandersetzte.¹²⁵⁰ Eine weitere Entwicklung führte zu Bildobjekten, bei denen Rudin durch die Erhöhung des Chassis den Objektcharakter eines Bildes betonte und die Malerei dynamisierte.¹²⁵¹ Bei einem auf dem Spitz stehenden, bewegten Rahmenobjekt machte sie die Übergänge von der Fläche zum Raum zum Motiv.¹²⁵² Diese Bildidee erläuterte die Künstlerin wie folgt: «Dort, wo sonst Bild ‹stattfindet›, ist Leere, und umgekehrt ist dort, wo der Rahmen ist, Bild.»¹²⁵³ Seit 1976 hatte die Künstlerin ihre Materialwahl sukzessive erweitert, was den Objektcharakter der Werke verstärkt hatte, der

¹²⁴⁹ Vgl. Kesser 2016: Das erste ungegenständliche Werk einer Frau, das die Stadt Zürich für ihre Sammlung erwarb, stammte ebenfalls von Nell Gattiker. Das Werk *Le croix* hatte sie in der Ausstellung «Graphica Zürich» im Kunsthaus 1952 erworben.

¹²⁵⁰ *Blau/weiss* (1980, Ankauf 1984, Inv. Nr. 7345).

¹²⁵¹ *Bildobjekt 447* (1993, Ankauf 1996, Inv. Nr. 8727); *Bildobjekt 504* (1994, Ankauf 1996, Inv. Nr. 8728); *Bildobjekt 525* (1996, Ankauf 1996, Inv. Nr. 8729).

¹²⁵² *Rahmenobjekt bewegt* (2000, Ankauf 2008, Inv. Nr. 14317).

¹²⁵³ Rudin 2000, S. 103.

zunehmend bestimmend für ihr Schaffen wurde. Eine Plastik aus Acrylglasprismen, eine Installation aus Winkelobjekten in den Räumen der Universität Zürich Irchel¹²⁵⁴ sowie Aquarelle und Collagen vervollständigen das Ensemble.



Nelly Rudin: *Installation*, 1993, Metall, 370 x 70 cm, Inv. Nr. 12217, © 2018, ProLitteris, Zürich.

Marguerite Hersberger

1973 begann Marguerite Hersberger (*1943), mit Acrylglas zu experimentieren sowie mit Verfahren des Schichtens, Schleifens und Polierens. Durch diese Methoden bewirkte sie optische Phänomene von Transparenz und Interferenz. Sie erzeugte opake Oberflächen, die sie mit hauchdünnen, auf den Grund gezeichneten Linien, beziehungsweise mit geometrischen Formen in Beziehung setzte. So ist auch das erste Bild, das der Kanton 1978 erwarb, eine Plexiglasarbeit. Es ist eine Monochromie, bestehend aus einer weiss polierten Oberfläche und einer ins Bildgeviert hineinragenden schrägen Linie (*Polissage*, 1977, Inv. Nr. 5411). Auch die späteren, sukzessive erworbenen Bilder sind aus Acrylglas geschaffen. Das Material war in den 70er Jahren verbreitet. Die Erfindung des sogenannten Plexiglasses reicht indes bis ins Jahr 1901 zurück. Erfinder ist der deutsche Chemiker Otto Röhm. Das Produkt wurde 1933 in den Markt eingeführt, wo das Glas zunächst in der Luftfahrt und der Rüstungsindustrie Anwendung fand. Wegen der hohen Lichtdurchlässigkeit und der einfachen Bearbeitbarkeit fand es im Verlaufe der 1960er Jahre in der Lichtwerbung, bei Dach- und Fassadengestaltungen sowie im Sanitärbereich Anwendung. Als 1972 das Hängedach des Olympiastadions in München mit Plexiglas gestaltet wurde, hatte das Material sein architektonisches Denkmal und fand weitherum Beachtung.¹²⁵⁵ Hersberger machte das Material sozusagen zu ihrem künstlerischen Markenzeichen. Sie lotete die optischen und formalen Möglichkeiten des Werkstoffes aus und inszenierte geheimnisvolle Interferenzen zwischen Fläche und Raum, Form und Wirkung, Sein und Schein. Obwohl Mathematik und Geometrie mit im Spiel sind, haben ihre Werke nur noch wenig mit konkreter Kunst zu tun, sondern weisen in andere sinnliche und geistige Bereiche. Dies gilt auch für die raumbezogenen Arbeiten (Universitätsspital Zürich, Universität Irchel), bei denen

¹²⁵⁴ *Installation* (1993, Ankauf 1993, Inv. Nr. 12217).

¹²⁵⁵ Vgl. Evonik o.J.

Hersberger Licht – oder ausnahmsweise wie auf dem Kerenzerberg – spanischen Granit einsetzte.¹²⁵⁶ Neben Marguerite Hersberger arbeitete wie eben dargestellt auch Nelly Rudin mit Plexiglas. Die japanisch-schweizerische Künstlerin Shizuko Yoshikawa (*1934) liess sich für ihre Gemälde von der Auffächerung des Lichtes in die Spektralfarben für ihre meistens auf weissen Leinwänden gemalten Strukturen vom Plexiglasprisma anregen.



Marguerite Hersberger: *Farblichtfelder*, 1980–1983, Neonröhren, Acryl- und Schutzgläser, 600 x 3500 cm, Inv. Nr. 12207.

Jenny Losinger-Ferri

Jenny Losinger-Ferri (1902–1993) gehört altersmässig derselben Generation an wie die Pioniere der konstruktiven und konkreten Kunst. Sie bekannte sich jedoch erst 1960 zur geometrischen Abstraktion. Charakteristisch für ihr Werk ist die Darstellung sinnlicher Erfahrungen vermittels angeschnittener Quadrate, Rechtecke und Dreiecke, die wie von aussen her in die Bildfläche eindringen, wo sich die Formen verdichten oder reliefartig überlagern. Losinger-Ferris Vorgehen beruht weniger auf mathematischer Denkweise als vielmehr auf intuitiver Logik und einem diskursiven Vorgehen.¹²⁵⁷ Zwei Serigrafien wurden 1978 erworben. Eine Leinwand *Schwarz, Blau, Grau* (1986, Inv. Nr. 7749) wurde 1987, eine weitere, *Blau Schwarz Nr. 313* (1991, Inv. Nr. 8327), wurde 1991 angekauft.

Hedi Mertens

Hedi Mertens (1893–1982) gelangte ebenfalls erst in den 1960er Jahren zur geometrischen Bildsprache.¹²⁵⁸ Ihre «Lehrjahre» absolvierte sie in einer anderen Tradition: Sie nahm zuerst Unterricht bei Wilhelm Hummel, bevor sie nach München reiste, wo sie die Debschitz-Schule besuchte. Zusammen mit Helen Dahm und ihrem Gatten, dem Gartenarchitekten Werner Mertens, reiste sie nach Indien in den Ashram von Shri Meher Baba. Erst nach dem Tod ihres Gatten entdeckte sie die Geometrie als Bildsprache für sich. Sie zog sich nach Carona (Ti) zurück, wo sie kontinuierlich an ihrem Œuvre arbeitete. Das Quadrat war nicht nur ihr bevorzugtes Bildformat, sondern zusammen mit Balkenformen und Winkelstücken ihr zentrales Bildthema. Diese Elemente sind auch

¹²⁵⁶ *Rotation* (1991, Ankauf o.J., Inv. Nr. 12582).

¹²⁵⁷ Vgl. Losinger 1998.

¹²⁵⁸ Vgl. Lohse/Rotzler 1987.

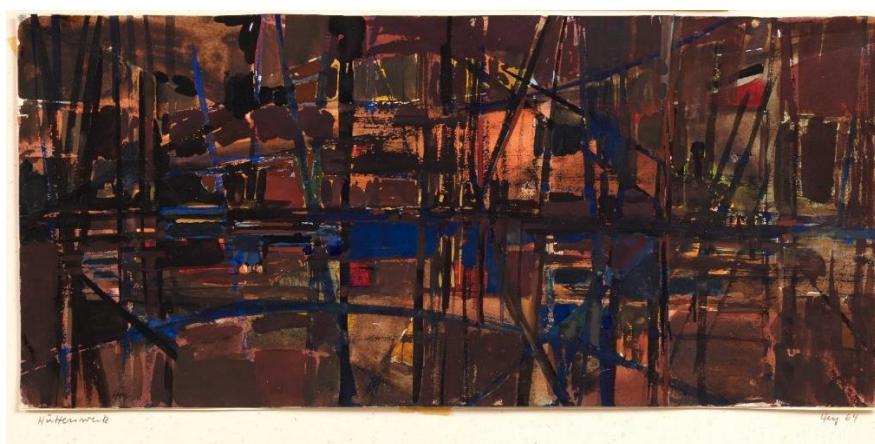
auf dem Werk *Stumme und sprechende Quadrate* (um 1976, Ankauf 1980, Inv. Nr. 5070) zu sehen, wo sie zu einer elementaren Farbformfigur geordnet und auf weissen Hintergrund gemalt sind. In ihrem Spätwerk ab 1975 fand die Künstlerin zu Kompositionen, bei denen die Formen ein Gleichgewicht erlangen und auf der Leinwand räumliche Tiefe, Offenheit und Transparenz suggerieren. Das Gemälde in der Sammlung ist ein repräsentatives Beispiel für ihre letzte Schaffensphase.

Vera Haller

Vera Haller (1910–1991), in Budapest geboren, war anfänglich Tänzerin,¹²⁵⁹ bevor sie wegen des Zweiten Weltkriegs Ungarn verliess und nach Zürich zog, wo sie eine bildkünstlerische Ausbildung an der Schule von Henry Wabel und danach an der Académie de la Grande Chaumière in Paris absolvierte. Zunächst befasste sie sich mit Aktdarstellungen, danach mit gestischen Bewegungszeichnungen. In den 1960er Jahren experimentierte sie erstmals mit Rundformen. Zur Geometrie fand sie erst später, doch auch in dieser Phase arbeitete sie mit dem runden Format. Das Tondo *Planar* (1978, Ankauf 1980, Inv. Nr. 6229) entstammt dieser geometrischen Zeit. Zu sehen ist eine horizontal-vertikale Teilung in eine abstrakte Struktur, wobei die einzelnen Felder in erdnahen Pastellfarben gehalten sind.

Hey Heussler

Noch bevor der Kanton ein Werk der konstruktiven und konkreten Richtung von Hey Heussler (*1932) erwarb, kaufte er das Blatt *Hüttenwerk* (1964, Ankauf 1967, Inv. Nr. 2887). Dieses in Tempera auf Papier ausgeführte Kleinformat kündigte bereits Heusslers Interesse an der Linie, am Rhythmischen und Räumlichen an.



Hey Heussler: *Hüttenwerk*, 1964, Tempera auf Papier, 14 x 61 cm, Inv. Nr. 2887.

Als die folgenden Arbeiten *Strichlagenspiel* (1977, Ankauf 1978, Inv. Nr. 5033) und *Graphit* (1981, Ankauf 1981, Inv. Nr. 6500) erworben wurden, hatte sich die Künstlerin jedoch vom Gestischen ab- und der Geometrie und dem Experiment mit der Linie zugewendet. Ihr Bestreben ist es, lineare

¹²⁵⁹ Ausbildung bei Isadora Duncan.

Strukturen nicht streng und starr aufs Blatt zu bringen, sondern in einer vibrierend lebendigen Form.¹²⁶⁰ Obwohl Hey Heussler auch in späteren Arbeiten wie *Ohne Namen* (2007, Ankauf 2008, Inv. Nrn. 13823, 13824) oder aus dem Zyklus *Strukturfelder* (1999–2013, Ankauf 2013, Inv. Nrn. 17122 sowie 17161–17170)¹²⁶¹ die Linien nicht frei zeichnet, sondern diese stets mit dem Lineal zieht, lässt sie ihrer Hand grösstmögliche Freiheit und Spontaneität. Die konzeptuelle Idee, vermittels oszillierender Linien klare Formen und Farben aufs Blatt zu bringen, scheint deshalb zunächst paradox. Doch mit der bevorzugten Richtung der Diagonalen und dem Flächenelement der Raute, die sie in parallelen Wiederholungen beziehungsweise im Rapport als Allover aufs Blatt zeichnet, ergibt sich eine dynamische Struktur. Indem sie mit Bleistift, Farb- oder Rötelstiften verschiedenen Härtegrades arbeitet und sich diese Stifte ungleichmässig abnützen, entstehen kaum sichtbare Abweichungen, die die Formen subtil zum optischen Schwingen bringen und die zarten Kompositionen mit poetischer Kraft und Leben anreichern.

Waltraut Huth-Rössler

Von Waltraut Huth-Rössler (*1940) wurden ebenfalls bereits in den 1970er Jahre zwei Werke erworben. Zu diesen zählen *Räumlich zwischen Weiss* (1975, Ankauf 1976, Inv. Nr. 4214) und *Raster Markierung Nr. 9* (1977, Ankauf 1978, Inv. Nr. 5695) sowie das dritte Bild zu Beginn der 1980er Jahre: *Quadratteilung Nr. 7* (Ankauf 1981, Inv. Nr. 6502). Die Künstlerin malte auf krudes Packpapier oder auf ungrundierte Naturleinwände. Sie malte Farbfelder oder Lineaturen in einer Weise, dass sie in der Wahrnehmung den Eindruck schwebender Scheinräumlichkeiten evozieren.



Waltraut Huth-Rössler: *Raster Markierung Nr. 9*, 1977, Pittkreide auf Papier, 90 x 70 cm, Inv. Nr. 5695.

¹²⁶⁰ Die Autorin im Gespräch mit der Künstlerin am 8. Juni 2016.

¹²⁶¹ Ferner erwarb der Kanton Werke aus dem Zyklus *Fröhliches Farbenspiel* (2007, Ankauf 2013, Inv. Nrn. 17171–17182).

Elsie Wyss

Zu den Künstlerinnen der konstruktiven und konkreten Stilrichtung, die sich bis in die Gegenwart mit den konstruktiven Konzepten auseinandersetzten und diese in verschiedene Richtungen weiterverfolgten, zählt Elsie Wyss (*1927). Sie entwickelte 1973 erste Ideen zu Raumkonzepten und arbeitete seit 1990 ausschliesslich mit diesen. 1995 erwarb der Kanton die Zeichnung *Gestänge I* (1991/93, Inv. Nr. 8706) sowie die mit Kantholz gefertigten *Modell I* und *II [Piazza III]* (1990/1991, Inv. Nrn. 8705a+b). Alle drei Arbeiten beschäftigen sich mit der Lektüre des Raumes. Dabei handelt es sich weniger um natürliche als vielmehr um gestaltete Räume. Während sich *Gestänge* auf die Fassade eines Gebäudes bezieht, sind die Referenzen bei den aus Kantholz gefertigten Modellen Platzsituationen im öffentlichen Raum.

Konstruktive und konkrete Kunst in Winterthur

Im Verlaufe der 1960er und 1970er Jahre war in Winterthur eine eigene Szene der konstruktiven und konkreten Kunst entstanden. Mit der Galerie GE fanden die Künstlerinnen und Künstler in den 1970er Jahren engagierte Förderer, die die Winterthurer Protagonisten Alfred Rainer Auer, Ernst Brassel, Ulrich Elsener, Heinz Müller-Tosa, Manfred Schoch, Walter Strack (*1936) oder Erna Weiss (*1952) in ihren Räumen präsentierten. Sie alle hatten eine eigene Bildsprache entwickelt, mit der sie erfolgreich unterwegs waren. Neben Gemälden und Skulpturen galt ihr Augenmerk der Grafik, insbesondere der Serigrafie. Als subtile Farbgestalter realisierten sie wie ihre Zürcher Kolleginnen und Kollegen Kunst-und-Bauprojekte in grosser Zahl.

Manfred Schoch

1959 wendete sich Manfred Schoch (1932–2015) der konstruktiven und konkreten Kunst zu. Und hatte früh Erfolg. Manfred Schoch leitete seine Motive aus dem Studium des Quadrats ab und verband es mit einer fast lyrischen Tonigkeit. Als der Kanton 1969 ein Werk des Künstlers aus der Dezemberausstellung der Winterthurer Künstlergruppe im Kunstmuseum für die Sammlung erwarb, war dies eines der ersten dieser Kunstrichtung überhaupt (*Organisiertes Grau in Gelb- und Orangefelder*, 1968, Ankauf 1969, Inv. Nr. 2960).

Ulrich Elsener

In den 1970er Jahren realisierte Ulrich Elsener (*1943) Bildobjekte mit op-art-ähnlichen Motiven. 1975 erwarb der Kanton ein Gemälde (*Objekt IX*, 1974, Inv. Nr. 3959)¹²⁶² des jungen Malers und übertrug ihm 1974/75 die Konzeption und Ausführung einer Wandinstallation im Rahmen eines Kunst-und-Bauprojektes im Technikum Winterthur (o.T., 1974–75, Inv. Nr. 12316), heute Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Campus Technikumstrasse.¹²⁶³

¹²⁶² Die Stadt Zürich kaufte mit der Summe von Fr. 12'000.– dreizehn Werke junger konstruktiv arbeitender Künstler an: Helmut Helmhof, Ulrich Elsener, Müller-Brittnau, Otto Teucher, Jenny Losinger-Ferry, Vera Haller, Nelly Rudin, Marguerite Hersberger, Florin Granwehr, Andreas Christen, Alfred Rainer Auer, Manfred Schoch, Rudolf Mattes (vgl. Verfügung der Erziehungsdirektion 2253/1975).

¹²⁶³ In den 1980er Jahren wendet sich Ulrich Elsener vom strengen Stil und der Geometrie ab und beginnt in expressiver Gestik figurativ zu malen. Die Kunstsammlung swa Kantons Zürich ist im Besitz einiger Collagen und Aquarelle mit figurativen Motiven.

Heinz Müller-Tosa

Heinz Müller-Tosa (*1943) fand nach gegenständlicher und abstrakter Malerei 1966 den Weg zur konkreten Kunst und machte sich 1970 als freier Künstler selbständig. Müller-Tosas Ansatz beruht auf dem Kreis, der in seinen Werken jedoch meistens in Form von Kreisfragmenten auftritt.¹²⁶⁴ Die Motive bauen auf gekrümmten Linien, bogenförmigen Farbbahnen, Schichtungen beziehungsweise Überlagerungen von Kreissegmenten auf. Dabei speist sich der Verlauf der Bogenformen aus Kreiszentren, die ausserhalb des Bildgevierts liegen. Die Idee der Rundung überträgt Müller-Tosa auch auf das Format der Leinwand, dessen gekrümmte Bildränder ebenfalls vom Kreis diktiert sind. Ein Beispiel ist *Bild 499/83 Übergänge* (1983, Inv. Nr. 7205), welches der Kanton 1984 ankauft. Während die Motive streng rationalen Bildschemas folgen, beruht die Farbgebung auf Farbtönen und Farbgruppen, die gefühlsmässig und sensibel ausgemischt sind. Der Farbauftrag selber beruht auf partiell handgemalter Schichtung der Farbe, die in lasierend gestrichenen Kreuzlagen aufgetragen ist.¹²⁶⁵ Als Müller-Tosa 1974 den *Säulenakkord* (1974, Inv. Nr. 12411) in der Berufsbildungsschule Winterthur an der Wülflingerstrasse 17 malte, wendete er das Kreismotiv noch nicht an. Erst als er 1976 die fünf 3 x 8 Meter grossen Wandmalereien *Richtungen und Begegnungen* (1978, Inv. Nr. 16245) in der Kantonsschule Zürich Nord an der Birchstrasse 107 in Zürich-Oerlikon malte, bezog er sich auf dieses Kompositionsschema.¹²⁶⁶

Alfred Rainer Auer

Alfred Rainer Auer (1937–2012) war 40-jährig, als er zur konstruktiven und konkreten Kunst fand und sich in der Nachfolge der Zürcher Konkreten mit Bild- und Farbprogrammen beschäftigte. Vom Neorealismus und der Pop Art herkommend, hatte er zunächst ausgehend vom Prisma mit systematischen Farbabstufungen gearbeitet. Nun aber entwickelte er eine Formsprache, die auf Linien, Schrägen und Flächen aufbaut. Während Müller-Tosa primär mit runden Formen konstruierte, sind es bei Auer das Quadrat, die Gerade und der Winkel sowie deren systematische Reihung, Drehung, Spiegelung und Überlagerung. «Ich kann nur bis vier zählen, dafür unheimlich kompliziert», meinte der Künstler einst zu seinem rationalen Gestaltungsprinzip.¹²⁶⁷ Auch was die Farbe anbelangt, übte Auer äusserste Zurückhaltung. Das erste Gemälde *Ornamentalvariation* (1985, Ankauf 1986, Inv. Nr. 7579) zeigt ein auf dem Spitz stehendes schwarzes Quadrat auf weissem Grund. Diese Malerei überlagern parallele, im rechten Winkel angeordnete Linien, die sich von allen vier Seiten her ins Bildgeviert schieben. 1994 realisierte Auer für den Neubau des Kantonsspitals Winterthur verschiedene Projekte, die alle auf konzeptionell entwickelten Bildprogrammen aufbauen. Dies gilt für die Gestaltung mit farbigen Keramikplatten im Personalrestaurant¹²⁶⁸ wie für die Folge von mehreren Leinwänden, die dasselbe Linienmuster vom Grossen zum Kleinen variieren und sich im Korridor des Osttraktes befinden.¹²⁶⁹ Zu einem späteren Zeitpunkt realisierte er eine weitere Wandgestaltung, bei der er ebenfalls eine systematische Ordnung von Gerade zu Diagonale veränderte und die einzelnen Elemente mit verschiedenen Farben hinterlegte, die unterschiedliche Farbschatten an die Wand werfen. Und noch einmal 1999 realisierte er eine Wandgestaltung und

¹²⁶⁴ Vgl. Affentranger Kirchrath 2011, S. 10–12: Der Kreis wird erst in den späten Werken ein selbständiges Motiv.

¹²⁶⁵ Vgl. Piniel 1983, S. 4–6.

¹²⁶⁶ Vgl. Affentranger Kirchrath 2011, S. 10–12.

¹²⁶⁷ Auer 1998, o.S.

¹²⁶⁸ o.T. (o.J., Ankauf 1990, Inv. Nr. 12348).

¹²⁶⁹ vom grossen zum kleinen (um 1994, Ankauf 1994, Inv. Nr. 12345).

dynamisierte die Wand, indem er sie mit einer ausgewählten Farb- und Formkonstellation bespielte.¹²⁷⁰ Der Kanton Zürich hatte Alfred Rainer Auer wiederholt mit Gestaltungen beauftragt. Das Hängeobjekt aus Plexiglas und Metall in der Berufs- und Fortbildungsschule an der Tösstalstrasse 26 in Winterthur stammt ebenso aus seiner Hand¹²⁷¹ wie die Wandmalerei in Acryl auf textilüberzogenen Spanplatten im Institut für Veterinärpathologie der Universität Zürich aus dem Jahr 1990.¹²⁷² Ferner besitzt der Kanton in seiner Sammlung weitere Gemälde und Serigrafien.

Ernst Brassel

Ernst Brassels (*1945) künstlerische Strategie sieht vor, geometrische Elemente so zu malen, dass sie eine illusionistische Raumwirkung erzielen, wie zum Beispiel in *Raumflächenbild* (1974, Ankauf 1975, Inv. Nr. 3855). Meistens sind es mächtige Balken und flächige Partien, die von den Rändern her ins Bildgeviert eindringen (*Blaugraue Überlagerung*, 1986, Ankauf 1987, Inv. Nr. 7041). Diese Kompositionsweise wendet er auch bei Wandmalereien an. Hier erzeugen die Elemente die illusionistische Wirkung im Raum, indem sie sich von der Ecke her in die Wandfläche vorstossen. Brassel wurde 1976 vom Kanton Zürich beauftragt, im Treppenhaus der Kantonsschule Zürich Nord sechs Wandbilder auszuführen (*Sechs Wandbilder*, 1976, Ankauf 1976, Inv. Nr. 15051). 1987 realisierte er im Treppenhaus der Staatsanwaltschaft Winterthur das *Blaue Wandbild* (1987, Ankauf o.J., Inv. Nr. 13580). Ernst Brassel arbeitete unaufhörlich an seinen Bildfindungen und erweiterte sein Vokabular mit Rundformen, die er aus dem Brückenbau entlehnte. Bald mit kräftigen Farben, bald Ton in Ton malte er in knappen Bildausschnitten mächtige architektonische Konstruktionen, die häufig wie Vexierbilder erscheinen.¹²⁷³



Ernst Brassel: *Raumflächenbild*, 1974, Collage, 70 x 100 cm, Inv. Nr. 3855.

¹²⁷⁰ *Farbschatten [Installationsansicht]* (1999, Ankauf 1999, Inv. Nr. 14501); *Von Gerade zu Diagonal [Installationsansicht]* (1999, Ankauf 1999, Inv. Nr. 14502).

¹²⁷¹ *Hängeobjekt* (1983, Ankauf um 1983, Inv. Nr. 12415).

¹²⁷² *Zufällige Ordnung* (1990, Ankauf 1990, Inv. Nr. 12275).

¹²⁷³ *Brücke* (2007, Ankauf 2007, Inv. Nr. 13790); *Römerbrücke* (2016, Ankauf 2016, Inv. Nr. 18599); *Aquädukt* (2016, Ankauf 2016, Inv. Nr. 18600); *Eisenbahnbrücke* (2016, Ankauf 2016, Inv. Nr. 18601).

Kunst-und-Bau: Öffentliche Wettbewerbe und Aufträge

Aufgrund der bedeutenden Bauvorhaben des Kantons – Universität Zürich Irchel, Universitätsspital Trakt Nord 2, Personalhaus Plattenstrasse 10 – kamen viele Kunstschafter der konstruktiven und konkreten Kunst ab Mitte der 1970er zu bedeutenden öffentlichen Kunst-und-Bau-Aufträgen. Noch bevor es soweit war, stieg Anna Keel (1940–2010) 1965 auf den Milchbuck, um von der Anhöhe aus die Sicht auf das vor ihr liegende offene Landstück und die parallel zur Milchbuckstrasse gebauten Gebäude auf der Leinwand festzuhalten. In der Bildmitte malte sie ein brachliegendes Feld umgeben von Grünflächen. In der linken Bildecke die Strassenkreuzung mit dem allein stehenden Wohnblock. Am unteren Bildrand die Tramstation Milchbuck, wo eben ein blaues Züritram steht. Es ist Spätherbst. Die Bäume der Allee sind ohne Blätter. Der Blick ist daher frei auf die farbigen Fassaden und die roten Dächer der Häuserzeile entlang der Milchbuckstrasse und den dahinterliegenden Hügelzug des Käferberges. Grosse Kumuluswolken ballen sich am Himmel. Anna Keel hat in ihrem Bild *Irchel (Tramstation Zürich)* (um 1965/66, Ankauf 1971, Inv. Nr. 3163) den Standort zwölf Jahre, bevor die Universität Zürich Irchel stehen wird, in unverbautem Zustand festgehalten.

Universität Zürich Irchel

Im selben Jahr wie Anna Keel auf die Anhöhe des Milchbuck stieg, wurde dieses Gelände als Standort für die Neubauten der Universität bestimmt, nachdem die vom Regierungsrat 1961 eingesetzte Planungskommission zum Schluss kam, dass die zur Erreichung des damaligen Planungsziels von 10'000 Studenten erforderliche zusätzliche Gebäudefläche im bisherigen Hochschulquartier nicht vorhanden sei. Man entschied sich, Teile der Universität auf besagtem Areal zu bauen, wo bis zu diesem Zeitpunkt die landwirtschaftliche Schule Strickhof die Felder bestellt hatte. Am 14. März 1971 stimmte das Zürcherische Stimmvolk der Teilverlegung der Universität zu und bewilligte einen Netto-Gesamtkredit von 600 Millionen Franken.¹²⁷⁴ 1973 erfolgte die Grundsteinlegung, und zu Beginn des Wintersemesters 1977/78 konnte der Betrieb aufgenommen werden.¹²⁷⁵ 1977 erfolgte die Kreditbewilligung für die zweite Bauetappe¹²⁷⁶ und 1983 die Bauaufnahme. Zusätzlich wurden Infrastrukturen wie Zufahrtswege, Parkplätze und Erholungszone gebaut. Die ehemalige Landwirtschaftsschule Strickhof wurde zur Hauptbibliothek umgestaltet. Das Staatsarchiv wurde ebenfalls an den Standort Irchel verlegt. Die dritte Bauetappe wurde 1991, die vierte 1995 ausgeführt. 2016 wurde die fünfte Bauetappe beschlossen.

Die erste und zweite Bauetappe

Im Zusammenhang mit den Universitätsneubauten sowie der Gestaltung des Irchelparks wurde ein gesamtschweizerischer öffentlicher Kunstwettbewerb ausgeschrieben. Eine Kunstkommission wurde für den Wettbewerb ernannt, an dem sich über 500 Teilnehmerinnen und Teilnehmer beteiligten. 68 Kunstschafter wurden zur zweiten Wettbewerbsstufe zugelassen. Schliesslich wurden 21 Projekte im Innen- und Aussenraum an 15 Standorten realisiert. Bereits im Wettbewerbsprogramm wurde explizit darauf hingewiesen, dass man Nachwuchskräfte fördern wolle: «Die Richtlinie des

¹²⁷⁴ Vgl. Schatt/Meyer 1986, S. 4–70.

¹²⁷⁵ Vgl. Schatt/Meyer 1986, S. 4–70. Gewinner des Architekturwettbewerbs: Max Ziegler, Architekt BSA/SIA, Zürich.

¹²⁷⁶ Vgl. Schatt/Meyer 1986, S. 4–70. Architektengemeinschaft Universität Zürich-Irchel, 2. Bauetappe: Jakob Schilling, Zürich; Zweifel + Strickler + Partner, Zürich.

Hochbauamtes, welche die Kunst an kantonalen Bauten mit öffentlichem Charakter institutionalisiert, enthält ein Konzept für das Verfahren der Künstlerauswahl: Der ausführende Künstler wird üblicherweise aufgrund eines Wettbewerbs unter wenigen Eingeladen bestimmt. Im Sinne der Nachwuchsförderung werden im Allgemeinen nicht bereits arrivierte, sondern jüngere, im Kanton Zürich wohnhafte Künstler eingeladen.»¹²⁷⁷ Zu den Gewinnern zählten auch Künstlerinnen und Künstler der konstruktiven und konkreten Stilrichtung.

Die Kunstwerke im Irchelpark

Manche Werke im Irchelpark sind von Weitem zu sehen. Zu diesen Arbeiten zählen die drei kristallartigen *Sonnennadeln* (1984, Ankauf 1983, Inv. Nr. 12189) von Albert Cinelli (*1944), die auf der Plattform oberhalb der grossen Treppenanlage stehen. Während die drei in den Himmel ragenden, 13 Meter hohen Gitter-Metallkonstruktionen tagsüber das Sonnenlicht einfangen und in die Umgebung spiegeln, werden die Stelen des Nachts durch Halogenlampen integral ausgeleuchtet. Das Kunstwerk bildet den Auftakt zur zentralen Fussgängerachse, die vom Brückenkopf zu den Universitätsbauten führt. Die Kunstwerke wurden entlang dieser Achse platziert, um diese hervorzuheben und zu akzentuieren. Folgt man dem Weg in Richtung Universitätsbauten, so trifft man linker Hand auf den von Nelly Rudin in den Boden eingelassenen, würfelförmigen Gedenkstein mit Ehrentext aus Iragana-Granit.¹²⁷⁸ Auf der Fussgängerbrücke gegenüber Rudins Werk steht unübersehbar Florin Granwehrs *Raumwandler* (1981–1984, Ankauf 1983, Inv. Nr. 12202), der je nach Standpunkt seine Gestalt zu ändern scheint. Geht man entlang der Fussgängerachse weiter, trifft man auf die aus weissen Betonplatten geschichtete Brunnenskulptur *Gegentreppe* (1981–82, Ankauf 1983, Inv. Nr. 7382) von Rolf Naghel (*1938). Sie wirkt wie eine monumentale Ruine und, da der Gebäudearchitektur gegenübergestellt, als Zeichen der Vergänglichkeit.¹²⁷⁹ Etwas weiter oben, peripher zur Fussgängerachse, vor dem Eingang des Hörsaalzentrums, steht die aus weissen Keramikachseln reliefartig aufgebaute Skulptur von Natale Sapone (1921–2002).¹²⁸⁰ Sie steht auf einem Sockel, der auch als Sitzgelegenheit dient. Das Luftobjekt im dreiseitig umbauten Chemiehof wurde als fliegende Zeichnung (1979) von Al Meier (*1954) konzipiert.¹²⁸¹ Im Medizinhof hat Roland Hotz (*1945) eine in den kargen, steinigen, mit Trockenpflanzen bestandenen Boden eine feinmodellerte, fragil wirkende und mehrteilige Plastik, *Organische Spur* (1979–1982, Ankauf 1982, Inv. Nr. 12210), gelegt.¹²⁸² Erst in der dritten Bauphase wurde der *Blaue Platz* und die zitronengelbe Stele (1995, Ankauf 1990, Inv. Nr. 12209) von Gottfried Honegger realisiert, welche zugleich als vorläufiger Endpunkt die verschiedenen Gebäudekomplexe zusammenfasst. Honegger hat sich dazu wie folgt geäussert: «Es ging mir darum in die Vielfalt der Architektur ein Zentrum einzufügen. Es sollte ein Platz sein, an den man sich erinnert. Ein Platz nicht wie alle anderen. Der blaue Belag gibt der grauen Umgebung Farbe. Blau als Hoffnung. Die gelbe vertikale Linie im Dialog mit dem blauen horizontalen Quadrat. Ich wollte alles Historische vermeiden.»¹²⁸³ Honeggers Intention war es, durch

¹²⁷⁷ Schatt/Meyer 1986, S. 4–70.

¹²⁷⁸ Der Gedenkstein am Westportal des Kollegiengebäudes an der Rämistrasse trägt den folgenden Text: «Durch den Willen des Volkes 1911–1914». Der Ehrentext auf dem Kubus Universität Irchel lautet: «Lehre und Forschung im Dienste der Menschen».

¹²⁷⁹ Vgl. Schatt/Meyer 1986, S. 4–70.

¹²⁸⁰ *Reliefwand mit Sockel* (1982/2002, Ankauf 1981, Inv. Nr. 12218). Die Skulptur wurde 2002 in den Innenraum des Geschosses H vor den Eingang des Hörsaals umplatziert.

¹²⁸¹ *Fliegende Zeichnung* (1979, Ankauf 1982, Inv. Nr. 12215).

¹²⁸² Roland Hotz realisierte auch die granitene Scheibenskulptur vor dem Restaurant Neubühl *Bruder Sonne, Schwester Mond* (1986, Ankauf 1987, Inv. Nr. 12211).

¹²⁸³ Honegger 1995, o.S.

die Abgrenzung mit Betonwänden und dem blauen Belag einen Platz auszusparen, der als Ruhe- und Treffpunkt dienen und positiv wahrgenommen werden soll. Die Farben sind symbolischer Natur. So auch das Gelb der Säule, das die Fantasie anregen soll: «Gelb weist nach oben. Blau versöhnt das Licht.»¹²⁸⁴ Die Stele kann indes auch als Kontrapunkt zu Cinellis *Sonnennadeln* gelesen werden.



Gottfried Honegger: *Der blaue Platz*, 1995, Gummibelag, 4000 x 4000 cm, Inv. Nr. 12209.

Die Kunstwerke in den Innenräumen

Die Innenräume sind wie der Aussenraum ebenso vielseitig mit Kunstwerken bespielt. Dazu zählen die bereits erwähnte Lichtarbeit *Farblichtfelder* (1983, Ankauf 1980, Inv. Nr. 12207) von Marguerite Hersberger im Foyer, die eine Art immaterielle Torsituation schafft, sowie eine Treppenlandschaft im zentralen Lichthof von Leo Dall'Antonia (*1935).¹²⁸⁵ Eine symbolische Raumarbeit für den Lichthof, die Elemente Wasser, Erde, Luft, Licht als Grundbedingung für Leben, Wachstum und Verantwortung reflektierend, stammt von Adelheid Hanselmann-Erne (*1949).¹²⁸⁶ Alfred Bleuler (*1942) wählte die Fensterscheibe der Mensa als Ort für eine grafische Gestaltung. *Polarisation* (1981–1983, Ankauf 1983, Inv. Nr. 12183) nennt der Künstler das Farbenspiel, das sich je nach Lichteinfall und Bewegung des Publikums ständig verändert. Aus Aluminiumketten realisierte Franco Mario Fornasier (*1926) einen luftigen Fächer in der zweigeschossigen Verbindungshalle zwischen Haupteingang und Fakultätsachse.¹²⁸⁷ Martin Schwarz (*1946) bearbeitete die 3 x 20 Meter langen Wandstreifen oberhalb der Fenster in der zweigeschossigen Chemiebibliothek. Er wählte 310 Begriffe aus Philosophie und Wissenschaft mit Schwerpunkt Chemie, die er mit Siebdruck auf Mahagonitafelchen druckte. Thema war, mit einer Wortinstallation die *Grenzen der Erkenntnis* (1979–1982, Ankauf 1982, Inv. Nr. 12219) gestalterisch zum Ausdruck zu bringen.

In verschiedenen Gang- und Aufenthaltszonen wurden Wandarbeiten realisiert. Zu diesen zählt Martin Cleis' (*1946) Wandgestaltung *Alma mater* (1981, Ankauf 1981, Inv. Nr. 12190), Cathrien de

¹²⁸⁴ Auf einer Plakette bei der gelben Stele hatte Honegger vermerkt, dass er die Stele Georg Büchner und seinem Stück *Leonce und Lena* widmet.

¹²⁸⁵ *Treppe* (1983, Ankauf 1981, Inv. Nr. 12191).

¹²⁸⁶ *Wasser, Erde, Luft, Licht, Wachstum, Verantwortung* (1983, Ankauf 1982, Inv. Nr. 12203).

¹²⁸⁷ *Flabella, Flabilia* (1981, Ankauf 1981, Inv. Nr. 12198).

Wits (*1939) *Spirale* (1983, Ankauf 1983, Inv. Nr. 7380),¹²⁸⁸ Margaretha Dubach (*1983) realisierte eine Wandgestaltung betitelt *Die Heilkraft* (1981, Ankauf 1981, Inv. Nr. 12193). Die Künstlerin, die sich von der Kunst der Primitiven anregen lässt und mit organischen Materialien wie Wurzeln, Knochen, Muscheln, Hörnern und anderem mehr arbeitet, bezweckte mit ihrer Assemblage, die jungen Medizinstudierenden auf magische, nicht wissenschaftliche Heilmethoden aufmerksam zu machen.¹²⁸⁹ Auch Heinz Hebeisen (*1951) reflektiert in seiner Fotoarbeit *Bäume – Schatten* (1981, Ankauf 1981, Inv. Nr. 12206) Aspekte des Wachstums sowie die Verbindung von Mensch und Natur. Das Wandrelief *Farbschatten No. 108* (1979–1981, Ankauf 1981, Inv. Nr. 12224) realisierte Shizuko Yoshikawa (*1934). Das textile Objekt *Durchschaubar* (1983, Ankauf 1983, Inv. Nr. 7381), das im Fensterbereich am Ende eines Korridors zwischen Boden und Decke eingespannt ist und das der geometrischen Arbeitsweise nahesteht, stammt von Edna Lundskog (*1935). Das abstrakte Wandgemälde *Genesis* (1981, Ankauf 1981, Inv. Nr. 12220) malte Altmeister Hermann Alfred Sigg (*1924).

Vielfalt an Formen und Materialien

Einige wenige Kunstwerke haben die Zeit nicht überdauert. Wind und Wetter haben das Kunstobjekt von Anne Abegglen (*1941), *Theaterteich*, zerstört. Sie hatte eine kreisrunde Bühne realisiert. Die Bühne war in Segmentplatten aufgeteilt, die sich hydraulisch senkrecht stellen liessen, so dass ihre verschiedenfarbig bemalten Unterseiten sichtbar wurden. Im aufgestellten Zustand wirkte die Bühne wie eine Seerose im Teich. 2014 wurde das Werk entfernt und durch ein signalrotes Teleskop ersetzt, das zur Betrachtung der Unterwassermikrowelt einlädt. Das Objekt *Unterwasserteleskop* (2014, Ankauf 2014, Inv. Nr. 18084) stammt von Hans Knuchel (*1945), dem 2013 auch der Kunstpreis des Kantons Zürich verliehen wurde. Es ist derselbe Künstler, der zusammen mit Jürg Nänni die Installation im Zürcher Bezirksgericht realisiert hat.

Interessant an der Situation in Park und Gebäuden der Universität Zürich Irchel ist aber die Vielfalt der angewendeten Formen und Materialien. Vom Boden bis zur Decke wurden alle Bereiche bespielt. Mit dem Projekt hatten die Künstlerinnen und Künstler ein Spielfeld, auf dem sie ihre künstlerischen Experimente zur Anschauung bringen konnten. Seitens der Behörde war erwünscht, dass die Kunst einen Kontrapunkt zur strengen Beton- und Glasarchitektur bilde und zur Auflockerung der Atmosphäre beitrage. Kantonsbaumeister Paul Schatt schrieb: «Unsere bauliche Umgebung soll mehr als nur Funktionserfüllung sein; gute Architektur innerhalb des städtebaulichen Rahmens ist Ausdruck eines Dialogs zwischen Bauten, bildender Kunst und landschaftlicher Umgebung.»¹²⁹⁰ Paul Meyer, Leiter der Abteilung Universitätsbauten im Hochbauamt, meinte seinerseits: «Die Universität Zürich-Irchel beherbergen die Naturwissenschaften, die von ihrer Tätigkeit her gesehen keine Kunst brauchen». Die Präsenz von Kunstwerken kann aber darauf aufmerksam machen, dass zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Phantasie und Erfahrung keine Kluft bestehen muss, ja sich diese Denkpolaritäten sogar oft ergänzen.»¹²⁹¹

¹²⁸⁸ Die Arbeit wurde wegen der Umnutzung der Räumlichkeiten entfernt.

¹²⁸⁹ Vgl. Margaretha Dubach in: Schatt/Meyer 1986, S. 28–29.

¹²⁹⁰ Paul Schatt in: Schatt/Meyer 1986, S. 4.

¹²⁹¹ Paul Meyer in: Schatt/Meyer 1986, S. 5–6.

Was bereits mit dem Neubau der Universität Zürich durch Karl Moser begann, nämlich die Gebäude mit Kunstwerken zu bereichern, wurde mit dem Kunstkonzept für die Universität Zürich Irchel weitergeführt. Auch für die folgenden Bauetappen wurden Wettbewerbe ausgeschrieben.

Die Kunstwerke der dritten Bauetappe

1989 nahm eine Expertenkommission die Arbeit auf zur Ausschreibung der künstlerischen Wettbewerbe für die dritte Bauetappe. Das Konzept sollte sich von dem vorhergehenden unterscheiden. In der Zwischenzeit hatten sich nicht nur die künstlerische Arbeit verändert, sondern auch die künstlerischen Konzepte für Kunst-und-Bau. Anstelle von Einzelwerken mit Bezug zu ihrer unmittelbaren Umgebung sollten nun vermittels Raum, Licht, Fotografie und Geometrie eigenständige Situationen geschaffen werden. Diese sollten eine Affinität zu den an der Universität Zürich Irchel vermittelten Wissenschaften aufweisen.

Die Kunstwerke in den Aussen- und Eingangsbereichen

Die markante Platzgestaltung von Gottfried Honegger wurde oben bereits erläutert. Neben den Aussenbereichen wurden vor allem Eingangsbereiche bespielt. Michel Verjux (*1956), dessen künstlerisches Schaffen Fragen der Beleuchtung mit Scheinwerfern und Projektionen umkreist, bespielt mit einer Lichtprojektion, bei der sich Tages- und Kunstlicht immer wieder neu vermischen, den Eingangsbereich des Informatikgebäudes (*Deux suites murales sur trois étages*, 1991–1993, Ankauf 1991, Inv. Nr. 12222). Hans Danuser (*1953) realisierte mit *Institutsbilder* (1990–1993, Ankauf 1991, Inv. Nr. 12192) eine Schrift-Bild-Installation, die aus 19 Bildtafeln und neun farblich differenzierten Textbändern komponiert ist. Die Aufnahmen und Textfriese durchziehen die zentralen Erschliessungszonen der zwei sechsstöckigen Gebäude der Institute der Pharmakologie, Pharmazie, der Physik und Mathematik. Abbildungen wie Begriffe der subtil auf die Architektur bezogenen Schriftbänder nehmen Bezug auf die Fachgebiete der Institute. Diese drei Hauptbeiträge werden in den Aufenthaltszonen ergänzt durch Werke der konkreten Kunst von Rita Ernst (*Waagrecht-Senkrecht-Verbindungen*, 1992, Ankauf 1993, Inv. Nr. 12194), von Nelly Rudin (*Installation*, 1993, Ankauf 1993, Inv. Nr. 12217),¹²⁹² von Marguerite Hersberger (zwei Plexiglasarbeiten *Scheibenbild Nr. 3-318 und Nr. 3-319*, 1990, Ankauf 1994, Inv. Nrn. 8285, 8286)¹²⁹³ sowie von Hans Jörg Glattfelder (das zweiteilige Gemälde *Hommage an Leonhard Euler*, 1988/92, Ankauf 1993, Inv. Nr. 12199). Im Institut für Rechtsmedizin realisierte Andreas Christen die bereits erwähnte Wandintarsie (1992) in der Eingangshalle und Wartehalle, wobei er denselben Marmor verwendete, mit dem auch der Boden gestaltet wurde. Marlyse Brunner zeichnete kräftige Liniengestaltungen, das Leben in seinem energetischen Auf und Ab symbolisierend. Ihre Arbeiten auf Papier wurden an verschiedenen Orten im Gebäude angebracht. Die kühlen Abstraktionen sind Gleichnisse, die die Endlichkeit des irdischen Lebens versinnbildlichen (*Strich horizontal in drei Teilen* und *Strich vertikal*, 1994–95, Ankauf 1994, Inv. Nrn. 8611a+b).¹²⁹⁴

Die vierte Bauetappe

Die vierte Bauetappe folgte in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts. Sie umfasste die Räumlichkeiten der Hauptbibliothek, den Bereich Forschung, unterirdisch angelegte Hörsäle sowie das sechsgeschossige Laborgebäude der drei Institute Molekularbiologie, Hirnforschung und

¹²⁹² Die Arbeit wurde umplatziert.

¹²⁹³ Die Arbeit wurde umplatziert.

¹²⁹⁴ Vgl. Affolter 1995, o.S.

Neuroinformatik.¹²⁹⁵ Kern des Wettbewerbes für eingeladene Künstlerinnen und Künstler waren zwei ortsspezifische Kunstwerke für das Entree und das Treppenhaus des Neubaus. Der Wettbewerb unterschied sich von den früheren Ausschreibungen nicht nur, indem er den Ankauf mehrerer ortsunabhängiger, beweglicher Kunstwerke für die Aufenthaltsräume und für die Hauptbibliothek vorsah,¹²⁹⁶ sondern vor allem dadurch, dass er explizit Arbeiten im Bereich der Neuen Medien miteinbezog: «In den Anwendungen elektronischer Medien sieht der Veranstalter eine sinnfällige und zeitgenössische Entsprechung zu den hochtechnischen Apparaturen und Forschungsmethoden der in den Gebäuden der vierten Bauetappe untergebrachten Institute.»¹²⁹⁷

Die Kunstwerke der vierten Bauetappe

Den Wettbewerb für die Flurzonen vor den Hörsälen hatte Käthe Walser (*1954) gewonnen.¹²⁹⁸ Die Künstlerin schlug eine Klanginstallation vor, für die sie den vorhandenen Treppenhandlauf benützte, in dessen Innerem ein kleiner Ball mit Hilfe von Luft zirkuliert und dabei Klänge erzeugt.¹²⁹⁹ Da die Luftmenge die Geschwindigkeit der Ballbewegungen reguliert, beeinflusst sie die Qualität und die Intensität der Klänge. Der Handlauf mutiert so zum Klangkörper, der Ball zum Klangerzeuger. Die Geräusche der Kugel werden mittels Mikrofone aufgenommen und über vier Lautsprecher im Treppenhaus hörbar gemacht. Die Jury sah in Käthe Walsers Arbeit «eine stimmige Metapher für die für Aussenstehende nicht fassbare Forschungstätigkeit der [im Gebäude] angesiedelten Institute.»¹³⁰⁰ Thomas Hirschhorn (*1957), der zweite Gewinner, schlug ein Work in Progress vor.¹³⁰¹ Sein Projekt bestand darin, in der Eingangshalle einen hüttenartigen Raum zu platzieren, der aus Karton, Holz und Klebeband fragil zusammengebastelt ist. Der Kiosk soll nach einem halben Jahr durch einen anderen ersetzt werden. Insgesamt sollen während vier Jahren acht Buden für je ein halbes Jahr installiert werden. Jeder Kiosk ist einer anderen Persönlichkeit – Schriftsteller, Künstlerin, Philosoph – gewidmet. Auf der Aussenseite ist der Kiosk jeweils mit dem Namen der Person beschriftet. Innen ist die Hütte ausgerüstet mit Neonröhren, einem Tisch, einem Stuhl, einem Videogerät sowie mit einem Kassettenrekorder. Auf dem Tisch liegen Bücher von und über die Persönlichkeit, welcher der jeweilige Kiosk gewidmet ist. Eine fotokopierte Biografie, die an die Innenwand geklebt ist, sowie verschiedene Filme informieren über Leben und Werk der Kulturschaffenden.¹³⁰² Die Kioske boten einer Person die Möglichkeit, sich für Minuten oder Stunden aus der Hektik des Alltags zurückzuziehen und sich auf das Werk der Künstlerin oder des Künstlers einzulassen. Es ist diese Idee des architektonischen Kontrastes – die Behausung aus ärmlichen Materialien im Gegensatz zur

¹²⁹⁵ Vgl. Bitterli 1998, o.S.

¹²⁹⁶ Angekauft wurden bewegliche, ortsunabhängige Werke von Ana Axpe, Stefan Altenburger, Thomas Hirschhorn, Felix Stephan Huber, Roman Signer und Beat Streuli.

¹²⁹⁷ Bericht der Jury in: Bitterli 1998, o.S.

¹²⁹⁸ Bitterli 1998, o.S.

¹²⁹⁹ *Die Treppengängerin* (1989/99, Ankauf 1998, Inv. Nr. 8917).

¹³⁰⁰ Bericht der Jury in: Bitterli 1998, o.S.

¹³⁰¹ Bitterli 1998, o.S.

¹³⁰² Die Kioske, die von 1998 bis 2002 an verschiedenen Orten in der Eingangshalle temporär eingerichtet waren, hatte Hirschhorn Persönlichkeiten gewidmet, die er besonders verehrte, wie: Robert Walser, Emil Nolde, Otto Freundlich, Ingeborg Bachmann, Meret Oppenheim, Ferdinand Léger, Liubov Popova und Emmanuel Bove. Die Kioske wurden fotografiert. Diese Fotografien hängen heute zur Erinnerung an das Projekt im Entrée des Instituts (*Die Kunstkioske 1999–2002*, Ankauf 1998, Inv. Nrn. 13097_01 bis 13087_08). Coraly Ginette Suzanne Suard Hirschhorn (*1964) begleitete das Projekt filmisch (*Kunst Kiosk von Thomas Hirschhorn*, 1999–2002, Ankauf 1998, Inv. Nr. 8916).

sachlichen Architektur – sowie die stimmige literarische und künstlerische Gegenwelt zur abstrakten Hightech-Forschung, wie sie in den Instituten betrieben wird, die die Jury für das Projekt begeisterte.

Doch noch vor der Realisierung stiess Hirschhorns Projekt bei der Benutzerschaft auf erbitterte Ablehnung. Sie monierte, dass der Kiosk einen Erklärungsbedarf aufweise und es zudem keinen Bezug zum naturwissenschaftlichen Institutsgebäude gäbe, weshalb das Projekt als Ärgernis und arbeiterschwerende Behinderung empfunden würde. Man wollte keine Kunst akzeptieren, bei der man befürchtete musste, dass die Kunst bei den Besuchern als öffentliches Ärgernis und als eine Verschleuderung der Steuergelder empfunden würde.¹³⁰³ Trotz der Einwände wurde das Projekt realisiert, und das Gegenteil war der Fall. Thomas Hirschhorn lud bei jeder neuen Kioskeröffnung zu einer Vernissage mit grosszügigem Buffet ein und war persönlich anwesend. Die Vermittlung durch den bereits damals renommierten Künstler stiess auf offene Ohren. Von Vernissage zu Vernissage, von Kiosk zu Kiosk fand das Projekt mehr Akzeptanz, so dass die Kartonkabäuschen von den damaligen Neurowissenschaftlerinnen und Neurowissenschaftlern nach dem Wegräumen der letzten Hütte geradezu vermisst wurden.¹³⁰⁴ Thomas Hirschhorns Kioskprojekt zählte zu den anspruchsvolleren, aber auch zu den erfolgreichsten Kunst-und-Bau-Projekten des Kantons Zürich.

Der Campus Irchel ist ein gutes Beispiel dafür, wie sich die Wahrnehmungskonventionen während 20 Jahren Bautätigkeit – die ersten Gebäude wurden 1978, die Gebäude der vierten Bauetappe 1999 bezogen – verändert haben. Von skulpturalen Setzungen zu raumbezogenen Arbeiten, von Klanginstallationen, Foto- und Videoarbeiten bis hin zu einem Work in Progress wurde ein breites Spektrum an Werken realisiert, die Architektur und Park bereichern. Die Kunst- und Baugeschichte wird in den kommenden Jahren weitergeführt. 2016 wurde die fünfte Bauetappe in Angriff genommen.

Um- und Erweiterungsarbeiten an der Universität Zürich Zentrum

Umfassende Um- und Erweiterungsarbeiten erfolgten ab Mitte der 1990er Jahren auch an der Universität Zürich Zentrum. Unter anderem war der Einbau eines 500-plätzigen unterirdischen Auditoriums an der Künstlergasse 12 geplant. Diese Erweiterung tangierte auch die Aussenanlagen, so dass sich in diesem Zusammenhang die Frage nach der Geschichte des Bauwerks und dem Wiederanschluss an die Tradition stellte.

Die Farbgestaltung des unterirdischen Auditoriums und des Aussenraums

Der Auftrag für den Bau des unterirdischen Hörsaals wurde an die Architektengemeinschaft Annette Gigon und Mike Guyer übertragen. Die Farbgestaltung geschah in interdisziplinärer Zusammenarbeit mit Adrian Schiess (*1959). Schiess, stets interessiert am Dialog mit dem Umfeld, bezog sich für die farbliche Neuinterpretation auf das vom Architekturbüro Robert Curjel und Karl Moser gebaute Kollegiengebäude.¹³⁰⁵ Im Innern gestaltete er das Mobiliar mit kräftigem Neongrün, das er an den Wänden und Decken mit subtil abgestuften Blau- und Pinktönen abfederte.¹³⁰⁶ Im Aussenbereich signalisieren die hintereinander gestaffelten, mit roten Pigmentanteilen versehenen Stützmauern auch farblich den Übergang vom unterirdisch angelegten Hörsaal zu der Terrasse mit der in Form

¹³⁰³ Schmid 1998.

¹³⁰⁴ Der Film von Suard Hirschhorn hält diese Entwicklung von der Skepsis bis zur breiten Akzeptanz und dem Vergnügen an den Kiosken seitens der Nutzerschaft eindrücklich fest.

¹³⁰⁵ o.T. (2000, Ankauf um 2000, Inv. Nr. 14428).

¹³⁰⁶ Vgl. Jäggli 2005, S. 43: Die Farbgebung steht in Bezug zu Mosers Farbkonzept des Kollegiengebäudes.

eines Wasserbeckens konzipierten flachen «Skulptur» und ihrer bewegten, rosa gefärbten Wasserfläche. In ihr reflektieren sich das historische Kollegiengebäude, die Umgebung und der Himmel in den unterschiedlichsten Lichtstimmungen als farblich verfremdetes Bild. Die Farbinszenierung bereichert die Architektur um eine irrationale Dimension. Der Erweiterungsbau ist zugleich ein Stück Stadtreparatur.

Die Kunstwerke des Staatsarchivs

Für das Staatsarchiv (1980), die Hauptbibliothek (1979) sowie für die Infrastrukturbauten (1983)¹³⁰⁷ wurden separate Wettbewerbe auf Einladung veranstaltet. Der Auftrag für den Innenraum des Staatsarchivs wurde Richard Paul Lohse (1902–1988) übertragen. Der Pionier der konstruktiven und konkreten Stilrichtung kam so zu seinem ersten Kunst-und-Bau-Auftrag für den Kanton Zürich. Er realisierte im Lesesaal der Bibliothek einen über 18 Meter langen Wandfries in Form einer farbkomplementären Reihe mit dem Titel *Kontinuität* (1982, Ankauf 1980, Inv. Nr. 12214). Anlässlich der ersten Erweiterung des Staatsarchivs gewann die deutsche Künstlerin Katharina Grosse (*1961) den Wettbewerb. Sie realisierte eine grosszügige Sprayarbeit (*o.T.*, 2006, Ankauf 2005, Inv. Nr. 12905), bei der sie das Farbkonzept von Richard Paul Lohse aufnahm und mit ihrer unkonventionellen Vorgehensweise einen kräftigen Kontrapunkt zur strengen Systematik von Lohse bildete. Im Aussenraum realisierte Wolfgang Häckel (1943–2002) eine Wandmalerei in Kombination mit dreidimensionalen Elementen. Seine als *Büchersturm* (1982, Ankauf 1980, Inv. Nr. 12204) betitelte Arbeit suggeriert ein vom Wind in Bewegung versetztes Büchergestell, das nun seine Stabilität verloren hat. Die Bücher rutschen von den wellenförmigen Tablaren und wirbeln als gemalte oder dreidimensionale Buchobjekte durch die Luft, beziehungsweise sind vor dem Gestell auf den Boden gefallen.¹³⁰⁸ Die Gewinnerin des Wettbewerbs der Hauptbibliothek war Cristina Fessler (1944–2012). Ihr künstlerisches Konzept bezieht sich auf die vorhandenen Freskofragmente von Karl Hosch, die seinerzeit für den Strickhof gemalt worden waren und die Figuren im idealisierten ländlichen Umfeld zeigen. Fessler malte auf Gipsplatten gemäss dem aktuellen Zeitgeist sporttreibende Jugendliche. Die Platten installierte sie so, dass sie der vorhandenen Figurenmalerei von Hosch vorgeblendet sind. Fesslers Werk ergänzt die vorhandene Malerei mit einer neuen (Sinnes-)Ebene. Indem Fessler die statisch, geradezu in stoischer Ruhe dargestellten Menschen mit den sporttreibenden Teenagern konfrontiert, macht sie mit ihrem Eingriff den Wandel der Zeit sichtbar. Die Arbeit betitelte sie mit *Kinder der Erde zwischen Vergangenheit und Utopie* (1979–1980, Ankauf 1980, Inv. Nr. 12196).

Universitätsspital Nord 1 und Nord 2 und Zahnmedizinisches Institut

Ein anderes Grossprojekt betraf die Erweiterung des Universitätsspitals mit den Trakten Nord 1 und Nord 2 an der Frauenklinikstrasse sowie das Zahnmedizinische Institut an der Plattenstrasse. Diese Gebäude wurden in jener Zeit errichtet, beziehungsweise renoviert und erweitert, als die konstruktive und konkrete Kunst in Zürich im öffentlichen Raum stark präsent war. So trifft man vor diesen Gebäuden auf verschiedene Werke dieser Stilrichtung, wie zum Beispiel auf Gottfried Honeggers Plastik *Stele Bogen Winkel* (1998, Ankauf 1998, Inv. Nr. 12247), die neben dem

¹³⁰⁷ Vgl. Schatt/Meyer 1986, S. 4–70: Der Auftrag für die Infrastrukturbauten wurde aufgrund guter früherer Resultate direkt an S. Kauffungen/M. Bättig vergeben. Die Wandmalereien wurden inzwischen überstrichen.

¹³⁰⁸ Das Werk wurde 2013 als *Sturm* neu konzipiert. Bei der Neukonzeption wurden das Büchergestell und die Wandmalerei mit den fliegenden Büchern erneuert. Die skulpturalen Buchobjekte, die disparat um das Objekt herumwirbelten, wurden nicht erneuert.

Haupteingang des Zahnmedizinischen Instituts an der Plattenstrasse steht. Von Florin Granwehr steht vor dem Personalhaus vis-à-vis des Zahnmedizinischen Instituts die bereits erwähnte Skulptur *Transeunt* (2005, Ankauf 2004, Inv. Nr. 12255).¹³⁰⁹ Die Installation *Raumnaht – Nahtraum* (1992, Ankauf 1991, Inv. Nr. 12295) desselben Künstlers steht vor dem Eingangsbereich des Gebäudes Nord 1. Shizuko Yoshikawa (*1935) gestaltete mit Marmorintarsien die Wand- und Bodenzonen des Trakts Nord 2. Die Arbeit *Fliessende Farbräume* (1992, Ankauf 1988, Inv. Nr. 12313) beginnt in der Eingangshalle und erstreckt sich über zwei Geschosse. Das Wandobjekt *The Nordtract-connection* (1992, Ankauf 1991, Inv. Nr. 12293) im Eingangsbereich des Nord 2 stammt von Hans Jörg Glattfelder (*1939). Marguerite Hersberger realisierte in der Anmeldezone im Rämitrakt die Lichtinstallation *Lichtstrukturen* (1996, Ankauf 1996, Inv. Nr. 10177). Dabei entwickelte sie die gelben und weissen Lichtfelder aus der architektonischen Situation heraus und schaffte eine Verbindung von Korridor und Warteraum. 2011 realisierte sie die Installation *Blickfelder* (2011, Inv. Nr. 15823) in der Wartzone der Augenklinik im Trakt Nord 2. Zu einem Wahrzeichen des Universitätsspitals mutierten die farbig fluoreszierenden *8 Lichtringe* (1996, Ankauf 1996, Inv. Nr. 10175), die Christian Herdeg seitlich des Eingangs zur Notfallaufnahme platzierte. Sie tauchen den Raum vor dem denkmalgeschützten Gebäude in ein auratisches Licht. Christian Herdeg (*1942) zählt zu den Pionieren der Lichtkunst. Als einer der ersten Schweizer Künstler begann er in den 1960er Jahren mit Neon- und Argonröhren zu experimentieren. Seit 1982 gestaltet er Lichtobjekte im öffentlichen Raum. Herdeg fokussiert in seinem Schaffen auf die physikalischen und optischen Eigenschaften von Licht. In Anlehnung an die Minimal Art inszeniert er die räumliche Dimension von Licht und Farbe.

¹³⁰⁹ Die Skulptur ist ein Geschenk des Künstlers an den Regierungsrat des Kantons Zürich und wurde 2004/05 aufgestellt.

18. Aufbruch IV: Die textilen Kunstwerke

Die Textilkunst hatte im Verlaufe des 20. Jahrhunderts eine experimentelle Phase erfahren, die analog der Skulptur eine grosse Vielfalt an Materialien und an handwerklichen Techniken zur Verarbeitung der Werkstoffe hervorbrachte.¹³¹⁰

Die Textilkunst in der Sammlung

Insgesamt erwarb der Regierungsrat für die Kunstsammlung gegen 200 textile Arbeiten.¹³¹¹ Mit wenigen Ausnahmen wurden die Arbeiten von Künstlerinnen realisiert. Ein Beispiel für diese Ausnahmen ist *Aus meinem Garten* (1985, Ankauf 1986, Inv. Nr. 7568) von Ernst Egli (1912–1999). Der Maler hatte ein abstraktes Sujet, wie er es in der Malerei entwickelte, auf die Technik des gewobenen Wandteppichs übertragen. Das Werk realisierte er für das Schulhaus im Lee in Winterthur. Weitere Gobelins stammen von Robert Wehrli (1903–1964) oder Mario Prasinos (1916–1985).

Impulse aus dem Bauhaus

Im 20. Jahrhundert entwickelte sich die Textilkunst zu einer wichtigen Gattung. Einerseits wurden traditionelle Formen und Motive aktualisiert und neu interpretiert, andererseits künstlerische und industrielle Entwicklungen aufgenommen. Zu den Pionierinnen auf dem Gebiet der Textilkunst zählt Sophie Taeuber-Arp. Sie unterrichtete von 1916 bis 1929 textiles Entwerfen an der Kunstgewerbeschule in Zürich. Parallel zu ihrer Unterrichtstätigkeit engagierte sie sich in der experimentellen Textilgestaltung. Mit ihren auf der Basis der Webtechnik entwickelten rhythmisch geometrischen Flächenentwürfen setzte sie neue Massstäbe.¹³¹² Leider verpasste es der Kanton, Werke von Sophie Taeuber-Arp zu erwerben.

Elsi Giauque

Nicht jedoch verpasste es der Kanton, Werke von Elsi Giauque (1900–1989) zu erwerben, einer anderen Pionierin und wichtigen Anregerin der Textilkunst in der Schweiz.¹³¹³ Es war Johannes Itten, damals Direktor der Kunstgewerbeschule, der Elsi Giauque 1944 einen Lehrauftrag für textiles Gestalten erteilte. Sie übte ihn bis 1966 aus. Elsi Giauque war selber Schülerin von Sophie Taeuber-Arp (und Otto Morach), deren innovative Gestaltungskraft Einfluss auf ihr Handwerk hatte. Dies

¹³¹⁰ Zur Textilkunst: vgl. Brüderlin 2014.

¹³¹¹ Dazu zählen auch Werke in der Technik des Patchworks und der Batik. Zum Beispiel die Werke in Batik mit Tier- und Pflanzenmotiven von Verena Herger (*1930).

¹³¹² Mit ihrer *Vertikale-horizontale Komposition* aus dem Jahr 1916 gilt sie als Pionierin der konstruktiv konkreten Kunst. Diese Arbeit schuf sie zeitgleich zur Dada-Bewegung, die 1916 in Zürich entstand.

¹³¹³ Vgl. Richard o.J., S. 9–10: Claude Richard, Generalsekretärin des Internationalen Zentrums für alte und moderne Wandteppichkunst schreibt im Ausstellungskatalog zur Biennale «Tapisseries Suisses, Artistes d'Aujourd'hui», in Lausanne: «Im Gegensatz zu einigen Ländern, die eine lange Tradition besitzen, kann die Schweiz nicht aus den reichen Quellen einer alten Überlieferung schöpfen. Es gibt zwar eine Tradition der Webkunst, aber sie erstreckt sich nicht auf die Tapisserie. Das *Phänomen* Schweiz ist also noch jung. Dank des Einsatzes einiger Künstler, zu denen Elsi Giauque zählt, hat sich die *Tradition* der Tapisserie vor allem in den letzten fünfzehn Jahren entwickelt, unterstützt durch Anregungen, welche die Textil-Biennalen vermittelt haben. Es gibt also keine schweizerische Tapisseriekunst im Sinne einer französischen oder polnischen Schule. Hingegen arbeiten Künstler mit neuen, schöpferischen Ideen in verschiedenen Techniken, sie schlagen verschiedene Richtungen ein, und sie haben verschiedene Vorstellungen. Aber jeder trägt auf seine Weise zu der Entwicklung bei, einem Bereich der Kunst, der allzu lange als minderwertig oder als rein dekorativ betrachtet wurde, zu Anerkennung zu verhelfen.»

zeigen etwa die drei Stoffentwürfe mit abstrakten, rapportartig auf der Fläche angeordneten Symbolen von *Trauben mit Flaschen*, *Waage oder Kastanienblüte* (um 1947), die der Regierungsrat an der Kantonalen Landwirtschafts- und Gewerbeausstellung Zürich, ZüKa, 1947 erwarb.¹³¹⁴ Die Arbeiten sind heute verschollen, doch die Zeitgemässheit des Designs, das auf Abbildungen erhalten ist, beweist, dass Giauque eine wichtige Stimme im Bereich der Textilkunst war.¹³¹⁵ Sie pflegte eine aufgeschlossene Unterrichtstätigkeit. Mit dieser bestärkte sie zahlreiche Künstlerinnen – wie Heidi Bucher (1926–1993), Marlise Staehelin (1927–1991), Moik Schiele (1938–1993), Verena Voiret (*1939) und Verena Sieber-Fuchs (*1943), um nur einige zu nennen –, den Weg der Textilkünstlerin einzuschlagen.

Gunta Stölzl-Stadler

Eine andere Vorreiterin ist Gunta Stölzl-Stadler (1897–1983). Von ihr erwarb der Regierungsrat 1947 ebenfalls aus der ZüKa einen Karton und den dazugehörigen Goblinentwurf *Garten* (o.J., Ankauf 1947, Inv. Nrn. 1342a+b). Die in Deutschland geborene Gunta Stölzl kam 1931 definitiv in die Schweiz. Sie war zuvor erfolgreich am Bauhaus tätig gewesen. Stölzl war 1922 in Weimar Mitinitiantin der Frauenklasse, die sich in der Folge zur Weberei- und Färbereiabteilung entwickelte.¹³¹⁶ Ab 1925 lag die gesamte organisatorische und inhaltliche Arbeit der Textilwerkstatt in ihren Händen. 1927 wurde sie die erste Meisterin am Bauhaus. In dieser Zeit schuf sie verschiedene Webstuhlssysteme an und erarbeitete einen dreijährigen Ausbildungskurs. Sie vollzog – jetzt im Bauhaus zu Dessau und unter der Direktion von Hannes Meyer – den Schritt zum Industriedesign.¹³¹⁷ Wegen politischer und schulinterner Auseinandersetzungen verliess sie das Bauhaus und zog nach Zürich. Die Schweiz kannte sie damals schon gut. Sie hatte bereits zuvor, 1924, im Auftrag von Johannes Itten in Herrliberg die «Ontos»-Werkstätten eingerichtet.¹³¹⁸ Jetzt, nach ihrem definitiven Umzug in die Schweiz, gründete sie eine eigene Handweberei.¹³¹⁹ Sie dachte sich Kollektionen für Kleidung aus sowie Entwürfe für Möbelstoffe, Wandbespannungen und Bühnenvorhänge. Der vom Regierungsrat 1947 erworbene Goblinentwurf ist ein repräsentatives Beispiel ihrer künstlerischen Arbeit, die motivisch die Synthese zwischen narrativen und vegetabilen Formen anstrebte. Stölzl hatte während ihrer eigenen Ausbildungszeit in Weimar im Wintersemester 1919/20 den Vorkurs von Johannes Itten und den Unterricht bei Paul Klee besucht. Dies hatte Spuren in ihren Arbeiten hinterlassen, etwa in der Art der Kombination von verschiedenen Strukturen. Doch schon während ihrer Zeit am Bauhaus hatte sie sich im Zusammenhang mit dem Industrial Design wieder von erzählerischen Motiven emanzipiert.¹³²⁰ Nun vollzog sie den Schritt auch in ihrer freien künstlerischen Arbeit. Der Gobelin *Wald aufsteigend* (1980, Ankauf 1980, Inv. Nr. 12310), der im

¹³¹⁴ Nach dem Ankauf wurden die drei Stoffentwürfe im Raum 433 des Technikums Winterthur, heute ZHAW, aufgehängt. Heute verschollen.

¹³¹⁵ Ab 1951 entstanden unter Mitarbeit der ehemaligen Schülerin Käthi Wenger neuartige Raumgewebe.

¹³¹⁶ Vgl. Droste 1993, S. 40: Das Bauhaus war die erste nach dem Ersten Weltkrieg reformierte Kunstschule, die in der Weimarer Republik ihren Lehrbetrieb aufnahm und an der Frauen, den Männern gleichberechtigt, Zutritt hatten. Die Frauen nutzten ihre Chance und kamen zahlreich, um eine Ausbildung am Bauhaus zu absolvieren. Lange waren sie sogar in der Mehrzahl. Obwohl Walter Gropius (1883–1969) Gleichberechtigung versprach, wurden die Frauen nach dem Vorkurs in die Weberei, Töpferei und Buchbinderei abgedrängt. In der Weberei schufen sie Bahnbrechendes.

¹³¹⁷ Vgl. Droste 1993, S. 151.

¹³¹⁸ Vgl. Stölzl o.J.

¹³¹⁹ Zusammen mit Gertrud Preiswerk und Heinrich-Otto Hürlimann.

¹³²⁰ Sie schuf 1922 die Textilien mit geometrischem Muster für einen Marcel Breuer-Stuhl. Ferner entwarf sie Stoffe für das Haus Sommerfeld in Berlin von Walter Gropius.

Rahmen eines Kunst-und-Bauprojektes erworben wurde, zeigt, dass Stölzl mit der narrativen Bildtapiserie definitiv gebrochen hatte.



Gunta Stölzl-Stadler: *Garten (Gobelin-Entwurf)*, o.J., Aquarell auf Karton, 37 x 54 cm, Inv. Nr. 1342b.

Impulse aus französischen Gobelinmanufakturen

War das Bauhaus eine wichtige Impulsgeberin für die Textilkunst, so waren die traditionellen Gobelinmanufakturen in Frankreich, insbesondere jene von Aubusson, eine andere wichtige Inspirationsquelle für die Entwicklung des textilen Schaffens in der Schweiz. Dies gilt vor allem für die grossflächigen, raumbezogenen Wandtextilien. Der französische Maler André Lurçat (1892–1966) zählte zu den prominentesten Erneuerern der Bildwirkerei. Seine ersten Teppiche entstanden 1933 in der weltberühmten Tapisserie-Manufaktur in Aubusson.¹³²¹ 1939 modernisierte er die traditionellen Muster der Aubusson-Teppiche. Er interpretierte die Tapisserien als eigenständige Kunstgattung und gab ihnen so ihre Bedeutung zurück.

Ein anderer Künstler, der sich seit 1948 ebenfalls für die Tapisserie interessierte und der seit den 1950er Jahren zur Verbreitung der textilen Wandgestaltung beigetragen hatte, war der Schweizer Künstler und Architekt Le Corbusier (1887–1965). Heidi Weber berichtet, dass Le Corbusier die Rettung der Aubusson-Manufaktur darin gesehen hatte, mit neuen modernen Motiven den Manufakturen Aufträge zu verschaffen. In der Folge entwickelte er 27 Vorlagen für Wandteppiche. Wie Lurçat fasste auch Le Corbusier die Tapisserien als «art majeur» auf und bezeichnete diese beweglichen, wandfüllenden Bilder aus Wolle als «muraux nomades».¹³²²

Cornelia Forster-Fischer

Von dem französischen Vorbild der Manufakturproduktion angeregt, war die Malerin Cornelia Forster-Fischer (1906–1990). Cornelia Forster-Fischer hatte 1947 das Stickhandwerk in den Werkstätten von André Lurçat erlernt. 1948 gewann sie den Wettbewerb für die Gestaltung einer

¹³²¹ Die Tapisserie-Manufaktur in Aubusson ist weltberühmt. Der Ursprung der Bildwirkerei reicht hier zurück bis ins 15. Jahrhundert. Zeitweise war Aubusson Lieferant des französischen Königshofes. Die traditionellen Muster der Teppiche aus Aubusson wurden um 1939 von Jean Lurçat modernisiert. Die Werke von Lurçat wurden in verschiedenen Ausstellungen im Kunsthaus Zürich präsentiert. 1962 widmete das Kunsthaus Zürich dem französischen Künstler eine Einzelausstellung und präsentierte Tapisserien, Gouachen und Zeichnungen (3. März 1962 bis 1. April 1962).

¹³²² Zu Le Corbusier: vgl. von Moos 2009.

Wand im Aufenthaltsraum der Höhenklinik Wald.¹³²³ Der grossflächige Wandteppich mit den ländlichen Motiven war in der figurativen Tradition mit einem Hang ins Spielerisch-Dekorative beziehungsweise ins Surreale gehalten.¹³²⁴ Ein späterer Vorschlag, den die Künstlerin der Regierung 1954 anlässlich ihrer Bewerbung für ein kantonales Werkstipendium unterbreitete, war von ganz anderer Art.¹³²⁵ Die Künstlerin hatte eine eigene Sticktechnik entwickelt, mit der sie bereits vier Wandteppiche mit evangelischen Symbolen für die Wasserkirche in Zürich realisiert hatte. Nun schlug sie vor, im Rahmen einer grossangelegten Aktion sämtliche Wappen der Schweizerkantone mit Schildhaltern zu sticken. Diese wollte sie an der Landesausstellung 1964 in Lausanne als Gesamtkunstwerk präsentieren. Cornelia Forster-Fischer plante, für die Ausführung ihrer Entwürfe eine Anzahl Tessiner Frauen aus der Umgebung des Dorfes Sala Capriasca, wo sie lebte, zu engagieren und auf diese Weise eine Art Stickereiwerkstatt für Tapisserien, ähnlich der Aubusson-Manufaktur in Frankreich, zu gründen.¹³²⁶ Dass Cornelia Forster-Fischer am öffentlichen Leben interessiert war, hatte bereits das Motiv des für die Sammlung erworbenen Gemäldes *1. Mai* (o.J., Ankauf 1948, Inv. Nr. 830) gezeigt, auf dem sie in expressiver Bildsprache einen Maiumzug darstellte. Nun erhoffte sie sich vom Kanton Zürich Unterstützung für ihren Plan, mit modernen Stickereimotiven Arbeitsplätze zu schaffen. Der Regierungsrat beurteilte das Vorhaben wohlwollend und bestellte, um die Künstlerin in ihrem Vorhaben zu unterstützen, den Wappenteppich mit den Zürcher Staatsinsignien. Er überliess es aber der Initiative der Künstlerin, ihre Idee bezüglich der anderen Kantonswappen anderweitig zu verfolgen.¹³²⁷ Der Wandteppich hing bis zur Renovation des Obergerichtsgebäudes im Saal des Geschworenengerichts des Kantons Zürich.

Ende der 1970er Jahre wurden im Kanton Zürich weitere Projekte mit wandfüllenden Teppichen realisiert. 1979 gestaltete die Zürcher Künstlerin Jeannie Borel (1928–2007) in den Personalrestaurants des Universitätsspitals grossflächige Wandteppiche mit abstrakten Früchte- und Gemüse-motiven. Rosa Studer-Koch (1907–1991) fertigte zwei Textilwände mit ungegenständlichen Sujets für die Strassenverkehrsämter in Winterthur und in Zürich.¹³²⁸

Experimentelle Textilkunst

Während der Zeit des Zweiten Weltkriegs und noch während der 1950er Jahre, in einer Zeit, in der man die Hausfrauentugend hochhielt, wertete man das textile Gestalten als häusliche und explizit weibliche Tätigkeit. Die handwerklichen Techniken wurden von den Müttern an die Töchter, etwa im Rahmen der Herstellung der Aussteuer, weitergegeben. Untersucht man die textilen Arbeiten der Kunstsammlung des Kantons Zürich, so zeigt sich, dass die Textilkünstlerinnen sich, was die Motive ihrer textilkünstlerischen Arbeit anbelangte, weder an den überlieferten Ornamenten des Häuslichen

¹³²³ RRB 3886/1948 und RRB 1456/1950.

¹³²⁴ Der Wandteppich mit den ländlichen Motiven, 220 x 360 cm (Inv. Nr. 1135), wurde anlässlich des 50-jährigen Jubiläums als Geschenk der Regierung der Höhenklinik Wald überlassen.

¹³²⁵ RRB 2634 vom 18. Juli 1957.

¹³²⁶ Vgl. RRB 2634 vom 18. Juli 1957.

¹³²⁷ Ein weiteres, 1949 realisiertes Wandgemälde der Künstlerin befindet sich im Treppenhaus der Kantonsschule Hottingen (o.T., 1949, Ankauf um 1948, Inv. Nr. 15435). Zahlreiche Aquarelle und Zeichnungen wurden im Rahmen der Gestaltung der Patientenzimmer und Aufenthaltsräume des Universitätsspitals in den 1950er Jahren erworben. Ferner besitzt der Kanton eine Keramikvase (*grande vaso*, 1940–1950, Ankauf o.J., Inv. Nr. 14427) sowie ein Bronzerelief (*Relief*, o.J., Ankauf 1967, Inv. Nr. 2890). Die Künstlerin, die in den verschiedensten Techniken arbeitete, ist so umfassend in der Sammlung dokumentiert. Cornelia Forster-Fischer war in erster Ehe mit dem Zürcher Bildhauer Franz Fischer verheiratet.

¹³²⁸ Heute abmontiert und eingelagert.

noch an der Ästhetik des Heimatstils orientierten. Ihre Domaine war die Abstraktion oder, wenn bildhaft, dann das Fantastische und Erzählerische.

Claire Guyer

Seit den 1950er Jahren erwarb der Regierungsrat regelmässig textile Kunst. Es ist interessant festzustellen, dass der Regierungsrat, der in der Regel auf das Bewährte setzte, bei der Textilkunst das Neuartige und Experimentelle bevorzugte. Neben den bereits erwähnten Beispielen kaufte er einen Wandteppich von Claire Guyer (1896–1986). Die Künstlerin nahm 1956 in der Ausstellung «Moderne Schweizer Teppiche im Helmhaus» teil.¹³²⁹ Ein handgestickter Wandteppich mit einem stark stilisierten Landschaftsmotiv wurde noch im selben Jahr erworben.¹³³⁰

Lissy Funk

Die international tätige Lissy Funk – sie hatte, wie bereits erwähnt, 1937 den monumentalen Wandteppich im Rathaus mit den Standes- und Gemeindewappen des Kantons Zürich realisiert – gewann 1959 den Wettbewerb für das Personalrestaurant des Universitätsspitals und fertigte eine weitere monumentale Stickerei auf Leinen mit dem Titel *Und sie singt doch* (1959, Inv. Nr. 1200_748).¹³³¹ Dargestellt ist ein abstraktes Vogelmotiv. 1975 kaufte der Kanton aus der Ausstellung der GSMBK im Kunstsalon Wolfsberg die *Weisse Komposition* (um 1975, Inv. Nr. 3968).



Lissy Funk: *Weisse Komposition*, um 1975, Stickerei, 110 x 110 cm, Inv. Nr. 3968.

Diese seidengänzende Stickerei, von deren Art die Künstlerin mehrere ähnliche Werke stickte, ist im Vergleich mit ihren anderen Tapisserien mit 110 x 110 cm eher klein. Umso spannender ist die Arbeit

¹³²⁹ Die Helmhaus-Ausstellung signalisierte nach Eduard Hüttinger den Beginn des Aufschwungs in der Textilkunst. Er konstatierte in Bezug zur Bildsprache: «Der Bildteppich verlangt als unerlässliche Bedingung seiner künstlerischen Relevanz nach einer Formensprache, die auf naturalistische Darstellung, mithin auf die Illusion des dreidimensionalen Raumes Verzicht leistet. Der spezifische Lebensbereich dieser Kunst ist die Fläche, und zwar in einem doppelten Wortverstand: als gestalterisches Prinzip selber und als Ort der «praktischen» Verwendung, der realen Anbringung. Die Neukonstituierung der beiden, von einander nicht zu trennenden Elemente erfolgte durch dasjenige Geschehen, welches man die «moderne Kunst» nennt. Denn die moderne Kunst nimmt, und das macht ihre allgemeinste Bestimmung aus, [...] einen radikalen Abbau der imitativen Mittel vor.» (Hüttinger 1956, o.S.).

¹³³⁰ *Wandteppich Nr. 2* (um 1956, Ankauf 1956, Inv. Nr. 1789) mit den Massen 80 x 125 cm.

¹³³¹ Die Stickerei, Leinen auf Leinen, hat die Masse 114 x 462 cm.

von der Machart her. Lissy Funk kannte 50 verschiedene Stichtechniken. Manche davon wendete sie in dieser Arbeit an. Die verschiedenartigen Stiche, die unterschiedlichen Richtungen der gestickten Fäden sowie die zu- und abnehmende Dichte des Gefüges bewirken sublimen Werteveränderungen. Es ist, als ob die Künstlerin mit Nadel und Faden abstrakte Bilder male. Dabei evoziert die reliefartige Textur Assoziationen zu naturnahen und organischen Formen.

Liselotte Siegfried

Von Liselotte Siegfried (*1935) kaufte der Regierungsrat die monumentale Wandarbeit im Holzrahmen *Vogel mit Nest* (1971/72, Ankauf o.J., Inv. Nr. 7482). Der Künstlerin eignet ein Sinn für das Wunderbare und Fantastische. Ihre Arbeit entführt das Publikum mit ihrer in Mischtechnik ausgeführten Nadelarbeit in einen eigenen Mikrokosmos.

Lili Roth-Streiff

Einen Hang zum Erzählerischen beweist Lili Roth-Streiff (*1905) mit der 1979 erworbenen Applikation in Mischtechnik *Blau, Meermädchen* (o.J., Ankauf 1979, Inv. Nr. 12525).

Verena Brunner

Verena Brunner (*1945)¹³³² wurde 1981 ein Auftrag im Rahmen eines Kunst-und-Bauprojektes für die Kantonsschule in Bülach erteilt. Sie fertigte mit Nylonfaden in Tapisserietechnik ein hauchzartes Gewebe. Das Werk ist aus mehreren Bahnen zusammengesetzt, wobei der Webstuhl die Breite der Bahnen vorgab. Die fünf zusammengefügt Längsbahnen wurden über die ganze Breite mit einem angenähten Querstück ergänzt. In dieses hatte die Künstlerin in Leserichtung mit eingefärbten Sisalfasern und Goldfäden Zeichen eingearbeitet, die Assoziationen zu Buchstaben, geometrischen Ornamenten oder menschlichen Figuren evozieren. Die Enden der Fäden sind nicht vernäht. Sie legen sich wie lockiges Haar über das hauchzarte Gewebe und verleihen diesem Bewegung und Lebendigkeit. Verena Brunner erhielt ihre Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Basel, wo sie das Rüstzeug für die Textilkunst erwarb. Es folgte ein Praktikum in einem Farblabor in der Basler Chemie. Danach besuchte sie den Unterricht bei Magdalena Abakanowicz (*1930),¹³³³ der grossen Erneuerin der Textilkunst in den 1960er Jahren. Verena Brunner war als Textilkünstlerin ihrerseits bald erfolgreich und gewann vier Mal das Eidgenössische Kunststipendium.¹³³⁴ Ihre fragilen Gewebe bildeten in den 1980er Jahren einen Kontrapunkt zu den deftigen «Wilden», die damals die Kunstszene prägten.

Textilkunst als Soft Art

Neben dem Bauhaus und den Tapisseriemannschaften in Frankreich gaben 1961 die Gründung des Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne (CITAM) in Lausanne und die von dieser Institution gegründete *Biennale Internationale de la Tapisserie*, die erstmals 1962 durchgeführt

¹³³² Zu Verena Brunner: vgl. Billeter 1979, o.S.

¹³³³ Vgl. Billeter 1979, o.S.: Abakanowicz interpretierte den Faden als kreatives Medium. Mit ihrem Konzept der «Abakans» führte sie die Textilkunst weg von der Wand hinein in den Raum. Sie verlieh den textilen Geweben eine plastische Körperlichkeit und Dreidimensionalität. Zudem leitete sie die Monumentalisierung der Textilkunst ein. Mit diesem Konzept stellte sie die Textilkunst in den gleichen Rang mit den plastischen Fähigkeiten einer Skulptur. Dieser Umgang mit Textilien revolutionierte diese Kunstrichtung weltweit und in grosser Geschwindigkeit.

¹³³⁴ Eidgenössisches Stipendium für freie Kunst (1976/77/78) und 1973 Eidgenössisches Stipendium für angewandte Kunst.

wurde, entscheidende Impulse für die Entwicklung der Textilkunst in der Schweiz.¹³³⁵ Während die ersten Biennalen noch primär Werke präsentierten, die im Zeichen der Wandgestaltungen nach französischem Vorbild standen, lockerten sich die Vorschriften zusehends. Mitte der 1970er Jahre wurde Textilkunst mit all ihren Techniken und Ausdrucksmöglichkeiten gezeigt. Eine treibende Kraft war die Kunsthistorikerin und Kuratorin Erika Billeter. Sie organisierte 1979 im Kunsthaus Zürich die Ausstellung «Weich und Plastisch – Soft Art». In dieser Ausstellung waren Arbeiten von Magdalena Abakanowicz, Jogda Buić oder Elsi Giauque zu sehen. Diese Werke standen im Zeichen der Raumeroberung, beziehungsweise im Dialog mit der zeitgenössischen Plastik.¹³³⁶ Dem grossen Vorbild Magdalena Abakanowicz und ihren «Abakans» folgend, rückten in den 1960er und 1970er Jahren Werkstoffe und textile Techniken als Selbstreferenz in den Vordergrund. Man betonte in zwei- und dreidimensionalen Kreationen vor allem Struktur, Material und Farbigkeit. In dem Masse, wie die funktionalen Aspekte bei der modernen Textilkunst an Bedeutung verloren, griff auch der Begriff der Angewandten Kunst nicht mehr. Die Überschneidungen mit anderen Kunstformen nahmen zu. Die Textilkunst rückte in die Nähe des Reliefs und des Skulpturalen.

Ruth Zürcher

Einen avantgardistischen Umgang mit den textilen Werkstoffen pflegte insbesondere die vielfach ausgezeichnete Ruth Zürcher (1913–2010).¹³³⁷ Mehrfach kaufte der Kanton ihre Werke aus Ausstellungen oder vergab Aufträge im Rahmen von Kunst-und-Bau-Projekten. Die in Düsseldorf geborene Ruth Zürcher hatte 1932 in Paris den Eisenbildhauer Arnold Zürcher (1904–1994) kennengelernt. Nach der Hochzeit 1934 zog das Paar nach Zürich. Von 1939 bis 1944 arbeitete die ausgebildete Kostümbildnerin am Zürcher Schauspielhaus, bevor sie 1944 mit dem Weben von Bildteppichen begann. Das erste Werk *Tier* (um 1955, Ankauf 1957, Inv. Nr. 1841) ist eine märchenhafte Darstellung mit einem Tier und einem schlangenartigen Fabelwesen in einer paradiesischen Landschaft. Das Werk dokumentiert die frühe Phase der Künstlerin. Doch Anfang der 1960er Jahre hatte sie sich von diesen bildhaften Erzählungen ab- und der experimentellen Webkunst und den ungegenständlichen Motiven zugewendet (*Freundschaft*, um 1960–1962, Ankauf o.J., Inv. Nr. 14464). Im Zuge ihrer künstlerischen Entwicklung wurden die Werke immer voluminöser und mutierten zu veritablen Wandinstallationen. Ruth Zürcher entwickelte eine Vielfalt verschiedenster Techniken. Sie brach die geschlossenen Flächen mit Schlitzern auf oder fasste die Kettfäden einzeln oder in ornamental gefassten Gruppen zusammen, montierte diese an Stangen und liess sie kaskadenartig zu Boden fallen, wo sich die Fäden verknäuelten. Dies ist etwa der Fall bei der monumentalen Wandgestaltung, die Ruth Zürcher 1972 für den Singsaal der Töcherschule Riesbach realisierte (*o.T.*, 1972, Ankauf 1972, Inv. Nr. 13119),¹³³⁸ oder bei *Dunkler Falter* (um 1985, Ankauf 1984, Inv. Nr. 7348). Für ihre Arbeiten setzte die Künstlerin stets Naturmaterialien wie Wolle, Seide, Jute, Rosshaar, Sisal oder Metall ein und wählte hauptsächlich erdnahe, manchmal gebrochene Töne. Dabei bevorzugte sie Rot, Orange, Ocker, Beige, Schwarz oder Grün. Trotz komplexer Konstruktion von Motiv und Technik ist in den Werken stets ein Bezug zur Natur und zum Naturhaften auszumachen.

¹³³⁵ Vgl. Berger 1977, S. 5–6.

¹³³⁶ Vgl. Kuenzi 1973.

¹³³⁷ Vgl. Zürcher 2000.

¹³³⁸ Als die Kantonsschule 2004 an die Birchstrasse nach Oerlikon (Kantonsschule Zürich Nord) zog, wurde der Teppich abgebaut und eingelagert.

Das Personalhaus des Universitätsspitals an der Plattenstrasse 10

Als das Personalhaus des Universitätsspitals an der Plattenstrasse 10 – das Gebäude wurde 1959 von Architekt Jakob Zweifel als Schwesternhaus erbaut und war das erste im Auftrag des Kantons Zürich errichtete Hochhaus¹³³⁹ – 1993 saniert wurde, regte die Innenarchitektin Verena Huber an, die Aufenthaltsräume mit textilen Kunstwerken zu gestalten. Insgesamt wurden zehn Perimeter bestimmt, für die Künstlerinnen beauftragt wurden, eine neue Arbeit zu konzipieren.¹³⁴⁰ Das in der Folge von Verena Huber ausgearbeitete Konzept brachte die verschiedensten textilen Werkstoffe sowie die Breite der Handwerkstechniken – Haute-lisse und Basse-lisse, Formen des Strickens, Häkelns und andere Mischtechniken – zur Anschauung.

Die Textilkunst in den Aufenthaltsräumen des Personalhauses

Begeht man das Gebäude, so trifft man im zweiten Geschoss auf das textile Wandbild *Fiesta* (1993, Inv. Nr. 8441) von Ursula Stürzinger (*1943). Ausgangspunkt für das Bild sind Rasterstrukturen, die die Künstlerin in Patchworktechnik und mit Überwindlingsstichen von Hand zu einem rhythmisierenden Muster zusammennähte. Stets arbeitet Stürzinger mit leuchtenden Farben. Durch den glänzenden Schimmer der aus China stammenden Honanseide, mit der die Künstlerin bevorzugt arbeitet, wird die Strahlkraft der Farben subtil gesteigert.¹³⁴¹

Von Verena Sieber-Fuchs (*1943) stammt das *Blistertuch* (1993, Inv. Nr. 14058). Das bandartige Gewebe hat die Künstlerin aus Draht locker gehäkelt und mit farbigen Metall- und Plastikteilchen aus Medikamentenhüllen durchsetzt. Sieber-Fuchs verwendet wertlose Materialien, denen sie durch eine kunstvolle Verarbeitung einen zauberhaften Reiz verleiht. Das doppelagige, filigrane Tuch aus Eisendraht hängt über zwei Etagen und ist weiss hinterlegt. Durch den Luftzug wird das Drahtgespinst ständig bewegt, wirft sich reliefartig auf, wobei sich das Licht in den Blistern bricht und reflektiert.¹³⁴²

Im sechsten Geschoss befindet sich ein *Fries* (1993, Inv. Nr. 14056) aus durchscheinendem Nylon von Verena Brunner (*1945) und Anna Weber (*1964). In das transparente Gewebe ist ein unregelmässiges Balkenmotiv in elf verschiedenen Pastellfarben hineingewoben. Da der Zufall bei der Konzeption des Ordnungssystems mitspielte, könnte sich das mäandernde Motiv in Bezug auf Form und Farbe ohne Wiederholung bis ins Unendliche fortsetzen.¹³⁴³ Die losen Fadenenden stehen im Kontrast zum geometrischen Muster, das sie subtil verlebendigen.

Von Simone Tremp (*1960) stammen die auf dem Handwebstuhl und aus stark gezwirnten Seidengarnen realisierten *Gewebebahnen* (1993, Inv. Nr. 14057). In die drei in unterschiedlichen Farben gehaltenen textilen Paneele hat die Künstlerin aufgelöste Kreismotive eingewoben.¹³⁴⁴ Durch

¹³³⁹ Zu diesem Zeitpunkt wurden im Rahmen der SAFFA 1958 dank Finanzausschüssen von Kanton und Stadt Zürich drei Wettbewerbe ausgeschrieben. So auch ein Wettbewerb für Textilkunst für das neue Schwesternheim an der Plattenstrasse. Juryvorsitzender war Baudirektor Dr. P. Meierhans. Der Architekt, Jakob Zweifel, war Jurymitglied. Den 1. Preis gewann die Zürcher Künstlerin Johanna Künzli (*Le Grillage*). 2. Preis ging an die St. Galler Künstlerin Johanna Grosser (*Flötenspieler*), 3. Preis: Marie Jost Schöffeler, Genf (*Nausika*), 4. Preis: Lissy Funk, Zürich (*Pescolino*), 5. Preis: Mimi Langraf, Zürich (*Entspannung und Aufschwung*), 6. Preis: Regina de Vries (*Phönix*). Vgl. SAFFA [A] 1958, o.S. sowie SAFFA [B] 1958, o.S. Die Neugestaltung der Aufenthaltsräume mit textilen Kunstwerken 1993 schliesst an diese Idee an.

¹³⁴⁰ Vgl. Huber 1993, o.S.

¹³⁴¹ Vgl. Huber 1993, o.S.

¹³⁴² Vgl. Huber 1993, o.S.

¹³⁴³ Vgl. Huber 1993, o.S.

¹³⁴⁴ Vgl. Huber 1993, o.S.

die Verwendung eines zweifarbigen Kettfadens gewinnt die formal schlichte Arbeit an Tiefe und Struktur.

Es waren Knöpfe auf dem Flohmarkt, die Noomi Gantert (*1937) zum Motiv ihrer Wandbilder *Rundum* (1993, Inv. Nr. 14055) inspirierten. Die in Grau- und Blautönen gehaltenen Rundformen, manche versehen mit suggerierten Rotationsbewegungen, wob sie in einen erdigen Hintergrund. «Mit ihren Bildteppichen greift die Künstlerin auf eine Technik zurück, wie sie schon 1500 v. Chr. in Peru zur Anwendung kam. Sie arbeitet am Hochwebstuhl von unten nach oben. Die vertikale Webrichtung ist im fertigen Werk an der Wand horizontal ausgerichtet.»¹³⁴⁵

Lisbeth Burri-Anlikers (*1924) Wandarbeit *Tanz der sieben Drachen* (1993, Inv. Nr. 14054) läuft über zwei Geschosse. Die Künstlerin beabsichtigte, mit ihrer Arbeit die Wand zu beleben sowie die zwei Geschosse miteinander zu verbinden. Dazu schuf sie sieben in sich drehende Bänder. Während sie die eine Stoffseite einfärbte, beklebte sie die andere Seite mit Blatt-Aluminium. Mit dieser Technik, die auch in der Modebranche angewendet wird, gelang der Künstlerin ein überraschendes Farbspiel, da in der Fläche des Aluminiums die Farbe des benachbarten Bandes schimmert.¹³⁴⁶

Marianne Gloor (*1942) wob in Seide und Leinen mit dem Hochwebstuhl in der Technik der Haute-lisse das Wandbild betitelt *Leben* (1993, Inv. Nr. 14053). In grellen Farben stellte sie links einen Schmetterling dar. In der Mitte am Beispiel einer Pflanze den Kreislauf von Werden und Vergehen. Eine Chiffre rechts im Bild symbolisiert den Samen des menschlichen Lebens.¹³⁴⁷

Barbara Kuhns (*1946) 2-teiliger Wandteppich *Begegnung* (1993, Inv. Nr. 14047) ist von den Eindrücken aus der Natur und der Landschaft ihrer unmittelbaren Umgebung am Genfersee geprägt: Grau für die Steine, Rot für die Ziegeldächer, Hellgrau für das Wasser, Silber für die Lichtspiegelung. In die Kette aus Baumwollzwirn sind verschiedene Naturmaterialien eingewoben: Wolle, Leinen, Baumwolle, Azetat sowie einzelne Silber- und Lurexfäden. Ihre abstrakten Bilder sind im Repsgewebe mit Schlitztechnik gearbeitet.

Für ihre textilen Arbeiten lässt sich Inez Züst-Gericke (*1941) von der konstruktiven und konkreten Kunst anregen. So auch für die Arbeit *Wellenbretter* (1993, Inv. Nr. 14046). Es ist eine Stickarbeit im geraden Gobelinstich. Die Künstlerin bestickte vier Paneele, die dieselbe Breite haben wie die Wandbretter. Dabei verwendete sie Schwarzweiss für ein horizontales Streifenmuster. Dieses strenge Grundraster durchbrach sie mit einer Wellenbewegung, für die sie gleich grosse Anteile farbiges Stickgarn¹³⁴⁸ verwendete.

Die Arbeit *Licht und Transparenz* (1993, Inv. Nr. 14052) bildet den Abschluss und ist im 15. und obersten Geschoss des Gebäudes angebracht. Das Werk stammt von Susanne Schlaepfer Tuor (*1963), einer Künstlerin, die als Modedesignerin ausgebildet ist und sich mit Techniken des Patchwork auseinandersetzt. Ihr Interesse gilt dem Stoff als eigentlichem Gestaltungsmittel. Basis der Arbeit bildet ein Kupfergewebe, über das vorne und hinten mehrere Schichten von Seidenorganza¹³⁴⁹ gelegt sind. Diese sind so miteinander verbunden, dass ein textiles Relief entsteht. Das durch die

¹³⁴⁵ Vgl. Huber 1993, o.S.

¹³⁴⁶ Vgl. Huber 1993, o.S.

¹³⁴⁷ Vgl. Huber 1993, o.S.

¹³⁴⁸ Sechsfädiges Baumwollgarn Mouliné.

¹³⁴⁹ Steif ausgerüstetes Gewebe aus reiner Seide.

Nähtechnik bewerkstelligte Wellenmotiv evoziert eine meditative Wirkung. Diese wird gesteigert, wenn die Abendsonne sich in den warmen Farben der Wandarbeit spiegelt.

Textilkunst am Ende?

Es ist die geometrische Kunst, die die Tapisserie von der Tradition in die Moderne führte. Und es ist die Entwicklung weg von der Wand und hinein in den Raum, hin zum skulpturalen Gebilde, sowie von Leine und Wolle zu Sisal, Jute, Plastik und Metall hin zur Materialvielfalt, was der Textilkunst neue Wege eröffnete. Trotzdem wurde der Elan der eigentlich experimentellen Textilkunst vorerst gebremst. Die Wertschätzung des Handwerks und der textilen Werkstoffe verlor mit dem Aufkommen der industriellen Massenfertigung, der Konsumwelt und der Wegwerfgesellschaft an Bedeutung. Erst nach einer «Verschnaufpause» vermochten die neuen Technologien sowie Anregungen aus Ländern mit reichen textilen Traditionen das Gebiet wieder neu zu beleben.¹³⁵⁰

Daniel Zimmermann

Für die jüngere Künstlergeneration sind die textilen Materialien mehrheitlich ein Werkstoff unter anderen. Dies gilt etwa für den Objektkünstler, Maler und Zeichner Daniel Zimmermann (1958–2017). Er wählte für seine Arbeit *Arsenal* (1990, Ankauf 1990, Inv. Nr. 8109) zwar bewusst ein signalrotes Tuch, nicht jedoch, um ein textiles Kunstwerk im engeren Sinne zu schaffen. Vielmehr druckte er auf den Stoff die Grundrisse der Arbeitsutensilien der Maler und Bildhauer und schuf ein Bild, das einen Reflexions- und Erinnerungsraum erzeugt. Daniel Zimmermann, ein Künstler mit einer Affinität zur Nostalgie, wollte verhindern, dass die bewährten Werkzeuge und Werkstoffe von industriellen Produktionsfaktoren und moderner Technologie verdrängt werden und in Vergessenheit geraten.

Fabienne Hess

Fabienne Hess (*1980) wählt Seidenstoffe als Träger, um darauf die von ihr aus dem Internet heruntergeladenen Bilder zu drucken. Im Gegensatz zu Daniel Zimmermann ist sie bereits mit den neuen Technologien aufgewachsen. Sie kennt die Lücken und Abgründe der Computerwelt. Diese macht sie für ihre Drucke fruchtbar, indem sie in den digitalen Archiven mittels eines «trash recovery»-Programms Bilder aufstöbert, die durch das System beschädigt oder überschrieben worden sind.¹³⁵¹ Sie interessiert sich für solche Bilder, bei denen noch etwas vom ursprünglichen Motiv erkennbar ist. Gleichzeitig achtet sie darauf, dass die Verzerrungen und die Verpixelung mit dem Originalmotiv interagieren wie in *Bowie, corrupted* (2013, Ankauf 2013, Inv. Nr. 17447) oder *Der Kuss, corrupted* (2013, Ankauf 2013, Inv. Nr. 17446).¹³⁵² Die Verbindung von Lesbarkeit und Deformation erzeugt ein ästhetisches Spannungsmoment. Die Textile Seide ist für sie Mittel zum Zweck, um den ästhetischen Reiz des Prints durch den schimmernden Glanz und die Möglichkeit des Stoffes zur skulpturalen Montage auf der Wand zu steigern.

¹³⁵⁰ Im Gespräch mit Verena Huber im September 2016.

¹³⁵¹ Hess 2013.

¹³⁵² Baltic39 2013.



Fabienne Hess: *Bowie, corrupted*, 2013, Digitaldruck auf Seide, 168 x 124 cm, Inv. Nr. 17447.

Loredana Sperini

Im Œuvre von Loredana Sperini (*1970) ist die Stickerei auf semitransparentem Baumwollgewebe zwar eine Handwerkstechnik unter vielen. Doch eine wichtige. Die studierte Textildesignerin stickt mit schwarzem Faden auf weißem Grund. Die dünnen Linien, die sie in monatelanger geduldiger Arbeit von Hand näht, wirken so, als ob sie mit dem Faden zeichne. Und wie bei einer Zeichnung fügen sich die Fäden zu Figuren und Geschichten, die – so bei *Valentina* (2003, Ankauf 2005, Inv. Nr. 12104) – die Zerbrechlichkeit der menschlichen Existenz vor Augen führen.



Loredana Sperini: *Valentina*, 2003, Stickerei auf Baumwolle, gerahmt, 173 x 285 cm, Inv. Nr. 12104.

Beat Zoderer

Ein anderes Beispiel ist die grossflächige Wandarbeit von Beat Zoderer (*1955) auf der Insel Rheinau. Nachdem die historischen Gebäude des Benediktinerklosters auf der Insel nach Auszug der psychiatrischen Klinik während 14 Jahren leer stand, konnten die Räume mit dem Einzug der Stiftung Schweizer Musikinsel Rheinau 2014 neuen Zwecken zugeführt werden. Aus der Klosterinsel wurde eine Musikinsel, ein Rückzugsort für Musikerinnen und Musiker, die mit und an der Musik arbeiten. Im Rahmen des Umbaus wurde Beat Zoderer beauftragt, ein Kunst-und-Bau-Projekt zu realisieren. Der Künstler schlug vor, die Stirnwand des grossen Musiksaales mit einer grossflächigen Linienzeichnung zu bespielen. Dazu liess er 99 Akustikpaneele mit elf verschiedenen Mustern besticken. Für seine Wandinstallation entschied er, die Linien in sieben verschiedenen Farben, und jede andersfarbige Linie in einer anderen Sticktechnik aufzunähen. Daraus resultierte ein rhythmisiertes Muster von grosser Offenheit, zumal die Linien auf den Paneelen willkürlich angeordnet sind und nie aufeinandertreffen. Beat Zoderer setzt seit den 1990er Jahren unter anderem auch Reststoffe, Garne oder Seidenbänder ein, um mit ihnen geometrische Bildordnungen zu schaffen. Der zentrale Denkansatz Zoderers liegt darin, verschiedenste Alltagsmaterialien aus ihrem Funktionszusammenhang zu lösen und in den Kunstkontext zu transferieren, um sie für die ästhetische Wahrnehmung fruchtbar zu machen. Diese Strategie ist eine unter vielen, doch mit ihr gelang es Zoderer, aus dem Kontext der konstruktiven und konkreten Kunst auszubrechen und sich neue Felder zu erschliessen. Die textilen Materialien dienen somit primär seinen Konzepten und nicht umgekehrt. Dies gilt auch für die grossformatige, mit Garn maschinell gestickte Arbeit auf der Insel Rheinau, der er den Titel *Suprematistisches Stickwerk* (2014, Ankauf 2013, Inv. Nr. 17467) gab.

«Bleib wachsam und trag immer
eine Glühbirne bei dir.»¹³⁵³

Bob Dylan

19. Umbruch: Der Alltag drängt in die Kunst

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs spaltete sich die Welt in Ost und West. Es begann der Kalte Krieg und mit ihm ein beispielloses Wettrüsten. Disziplin und Autorität brachten das Wirtschaftswunder hervor. Die Produktion erfolgte am Fließband. Der Konsum wuchs. Die Abfallberge und der Energieverbrauch dank der Entdeckung billiger fossiler Brennstoffe im Nahen Osten auch. Die Bauwirtschaft boomte. Man baute Wohnungen und in Zürich die ersten Hochhäuser. Das Strassennetz und der öffentliche Verkehr wurden gewaltig ausgebaut. Die Investitionskosten stiegen auf mehrere Milliarden Franken.¹³⁵⁴ Dieser Strukturwandel erfasste die gesamte Gesellschaft und veränderte das Leben der Menschen. Auch die Kunst war davon betroffen.

Das Rolling Stones-Konzert und kurz darauf das Monsterkonzert von Jimi Hendrix am 30./31. Mai 1968 waren die Auslöser für die massiven Konflikte, die in der Gesellschaft unterschwellig brodelten. Im Juni 1968 brachen die Jugendunruhen in Zürich endgültig aus. Sie kulminierten in den «Globuskrawallen». Die Tagesschau berichtete über die Demonstrationen auf der Strasse und zeigte Bilder von sich prügelnden Jugendlichen und Polizisten, von fliegenden Pflastersteinen und Bierflaschen, von Wasserwerfern und Gummigeschossen. Nicht die materielle Not trieb die Studierenden, die Künstlerinnen und Künstler sowie die Intellektuellen auf die Strasse. Die Jugendunruhen waren ein Generationenkonflikt. «Trau keinem über 30», war ihr Slogan.¹³⁵⁵ Der wachsende Wohlstand hatte die Handlungsspielräume erweitert, die Lebensperspektiven geöffnet, soziale Aufstiegschancen verbessert. Die Jugendlichen lösten sich aus den hergebrachten sozialen Zusammenhängen und begannen, sich dem Einfluss traditioneller, orientierungstiftender Instanzen wie der Familie oder der Kirche zu entziehen. Man experimentierte mit neuen Wohnformen, Geschlechterrollen und Drogen. Die Frauen engagierten sich für die Emanzipation.¹³⁵⁶ Künstlerinnen und Künstler suchten Wege, um sich politisch und gesellschaftlich zu engagieren. Das moderne Leben war im Alltag angekommen.

Die kleine Zürcher Wahnwelt¹³⁵⁷

Ob sich dieser politische, gesellschaftliche und kulturelle Umbruch, wie er sich nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs abzeichnete, in der Kunstsammlung spiegelt? Oder brauchte es zuerst das zerschlagene Mobiliar nach den ersten Rockkonzerten und die Jugendkrawalle, bevor die Regierung auf die brodelnde Unzufriedenheit der jungen Menschen aufmerksam wurde? Bis zu diesem Zeitpunkt konzentrierte sich die Regierung auf solide Kunst. Im Auftrag des Regierungsrates kaufte die Kunstkommission die Kunstwerke in den Ausstellungen im Kunsthaus, Helmhaus, Kunstmuseum Winterthur und in Zürich-Land-Ausstellungen. Oder sie besuchte ausgewählte Galerien wie den Kunstsalon Wolfsberg, wo auf dem Programm die Malerei der bewährten Künstlerinnen und Künstler

¹³⁵³ Dylan 2016: Bob Dylan in einem Interview auf die Frage nach der Botschaft seiner Songs.

¹³⁵⁴ Vgl. Künzi 1970, S. 14–20.

¹³⁵⁵ Vgl. Billeter 2008, S. 4–5.

¹³⁵⁶ Vgl. Siegenthaler 2009, S. 8–13.

¹³⁵⁷ Vgl. Nizon 1968, S. 79–90.

stand. Manchmal war der Regierungsrat bereit, sich von der Kunstkommission überzeugen zu lassen, die neuen Kunstströmungen zu berücksichtigen. So hatte er 1947 aus der Ausstellung «Allianz» im Kunsthaus Zürich erste abstrakte Werke erworben, und er begann eben ein Auge auf die Kunst der konstruktiven und konkreten Stilrichtung zu werfen. Doch hatte der Regierungsrat auch die rebellischen, abstrakt-figurativen Malerinnen und Maler akzeptiert und ihre Bilder mit den kritischen und subjektiven Inhalten für die Sammlung gekauft? Und wenn ja, wer wagte es, diese in ihrer Zeit von den Laien als unkonventionelle Malerei empfundene Kunst für die Sammlung zu empfehlen? Tatsächlich erwarb der Regierungsrat 1968 ein Werk des damals als Zürcher Malerheld gefeierten Friedrich Kuhn (1926–1972). Man erwarb das Gemälde zu einem Zeitpunkt, als die 68er-Bewegung voll aktiv und bewegt war. Das Bild wurde der Regierung empfohlen, als Felix A. Baumann, damals Kurator am Kunsthaus Zürich, neu in der kantonalen Kunstkommission Einsitz genommen hatte.¹³⁵⁸ Kuhns Kunst wurde von den in ihrer Zeit tonangebenden Kuratoren in Zürich, Bern und Basel sehr geschätzt und in ihren Ausstellungen vielfach präsentiert. Da die Ausstellungen der Zürcher Künstler im Helmhaus von der Zürcher Kunstgesellschaft kuratiert wurden, kannte man das Œuvre von Friedrich Kuhn am Kunsthaus gut und empfahl es zum Ankauf. Während der Kanton das erste Gemälde 1968 erwarb, hatte die Stadt Zürich bereits 1959 das Werk *Orientalischer Garten* für ihre Sammlung angekauft. Dort sass Kunsthausdirektor René Wehrli in der Kommission.¹³⁵⁹ Auch von Kuhns Künstlerfreunden erwarb der Regierungsrat bald darauf Werke für die Sammlung.

Friedrich Kuhn

Die zentrale Figur der damaligen Kunstszene war Friedrich Kuhn. Er hatte sich in den 1950er Jahren in einem abbruchreifen Haus an der Kruggasse 4 eingenistet. An dieser Adresse trafen sich einige anarchisch-alternativ gesinnte Zürcher Kuschaffende, zu denen Alex Sadkowsky, Muz Zeier, René Brauchli oder Fred Engelbert Knecht zählten.¹³⁶⁰ Ihre Kunst wurde vom Kunstpublikum heftig gefeiert. Sie galt als authentischer Ausdruck der Zeit. Zur Legendenbildung trug der Kritiker und Schriftsteller Paul Nizon bei, der auf die Künstler aufmerksam wurde und über sie schrieb. In seinem 1968 erschienenen Text *Zürcher Schule der kleinen Wahnwelt* bezeichnete er ihre Malerei als «eine anti-abstrakte, figürliche Malerei mit stark phantastischem Einschlag».¹³⁶¹ Dass der Regierungsrat sich für den Ankauf eines eher bukolisch gestimmten Bildes als für eines mit politischen Inhalten erwärmen liess, erstaunt nicht.

Das Gemälde *B(r)üste auf Cheops* (1968, Ankauf 1968, Inv. Nr. 2914) von Friedrich Kuhn ist die Verdichtung zahlreicher Bildelemente, die charakteristisch sind für seinen Stil. Vermittels der Collagetechnik, die er Anfang der 1960er Jahre anzuwenden begann, führte er die steinerne Büste über einer übermalten Darstellung der Cheopspyramide ins Bild. Sie gibt dem Gemälde auch den Titel. Das Palmenmotiv, das prominent in den strahlenförmig ausgreifenden Formen auftaucht, bringt etwas Träumerisches, Fantastisches ins Bild. Dieses Motiv wird von baum- und häuschenartigen Formen links im Bildgeviert konterkariert. Sie bringen die kritische Auseinandersetzung mit dem

¹³⁵⁸ Die Mitglieder der Kunstkommission während der turbulenten 68er Jahre: Bruno Witschi, Kantonsbaumeister (1959–1972), Walter Sautter, Kunstmaler (1963–1979), Prof. Dr. Richard Zürcher (1963–1971), Paolo Brändli, Gymnasiallehrer (1967–1981), Hans Jakob Meyer, Bildhauer, Felix A. Baumann, Kurator ab 1976 Direktor am Kunsthaus Zürich, (1967–1983). 1966 wurde die Fachstelle Kultur ins Leben gerufen. Die erste Kulturchefin war Frau Dr. Sylvia Staub.

¹³⁵⁹ Vgl. Kesser 2008, S. 126–137.

¹³⁶⁰ Vgl. Jent 2008, S. 79–90: Das Gebäude lag in unmittelbarer Nähe der Künstlercafés Odeon und Select.

¹³⁶¹ Vgl. Nizon 1968, S. 79–90.

Gegensatz von Stadt und Land zum Ausdruck. Während Kuhn mit einer ausgeprägten Stricheltechnik die flächigen Formen anreichert und ihnen etwas Spielerisches und Dekoratives verleiht, stehen die gedämpften Farben, die aus der wiederholten Übermalung einzelner Partien resultieren, dazu im Gegensatz. Sowohl die inhaltliche wie die formale Widersprüchlichkeit, wie sie in dem Gemälde aufscheinen, sind typisch für Kuhn, dessen Persönlichkeit und Lebensweise von Extremen geprägt war.



Friedrich Kuhn: *B(r)üste auf Cheops*, 1968, Öl auf Pavatex, Collage, 124 x 122 cm, Inv. Nr. 2914.

Friedrich Kuhn verbrannte seine Lebensenergie schnell. Alkohol war mit im Spiel. Hinterlassen hat er einen Ruf nicht nur als eigenwilliger Maler, dessen Werke die «Orientierungssuche in der Welt wie in der Kunst»¹³⁶² spiegeln, sondern auch als Mensch, als Aussenseiter, als Rebell, als Nonkonformist. Als der Kanton das Gemälde erwarb, war Friedrich Kuhn unter jenen, die Paul Nizon als die «Wahnweltler»¹³⁶³ bezeichnete, nicht nur der Wildeste, sondern auch der Anerkannteste und der Stadtbekannteste. 1964 hatte ihn die Eidgenossenschaft beauftragt, zwei grossformatige Gemälde *Fête hélvétique* für die Landesausstellung in Lausanne zu malen. 1966 wurde er mit einer Einzelausstellung in der Städtischen Kunstkammer zum Strauhof geehrt. Die Eröffnungsansprache hielt Stadtpräsident Emil Landolt.

Alex Sadkowsky

In den 1970er Jahren zählte Alex Sadkowsky (*1934) zusammen mit Friedrich Kuhn und Hugo Schuhmacher zu den Zürcher Malerstars. Als er 1971 an der ersten Ausstellung in den Züsphallen Werke präsentierte, erwarb der Kanton die erste Zeichnung (*Animal metaphysicum*, 1971, Inv. Nr. 3336). Zehn Jahre später folgte die Leinwand *Winkender Mann mit Schirm* (1965, Inv. Nr. 6738) und das Grossformat *Liegender* (1975/1976, Inv. Nr. 8127). Es sollte in der Folge dauern, bis der Kanton 2014 wieder Werke des Künstlers erwarb. In der Zwischenzeit avancierte Sadkowsky zum Weltreisenden, schrieb assoziativ-lyrische Texte, verfasste Romane und stellte in bedeutenden

¹³⁶² Curiger 2008, S. 6–20.

¹³⁶³ Zu diesen zählen unter anderen auch Pierre Baltensperger, Walter Grab, Fred Engelbert Knecht, Gottlieb Kurfiss, Carl Madritsch, Alex Sadkowsky, Aja Iksander Schmidlin, Muz Zeier.

Institutionen aus wie unter anderem 1993 im Kunsthaus Zürich und 2014 im Helmhaus. In dieser Ausstellung kaufte der Kanton zwei weitere grossformatige Zeichnungen aus der Serie *Animal metaphysicum* an. Sind auf seinen handwerklich virtuos, surreal-expressiven Bildern die Menschen betont naiv, doch realistisch dargestellt, so sind sie auf seinen Zeichnungen zu Wesen mutiert, die nicht von dieser Welt zu sein scheinen. Auf ihrem Rücken schleppen sie ein mächtiges Gepäck, als wäre es die Bürde der Existenz. Dennoch bewegen sie sich locker, häufig schwebend, trotzdem jedoch so, als wären sie irgendwie auf der Flucht. Sie sausen über den Boden, der zusammengesetzt ist aus hintereinander gestaffelten, ornamentalen Bändern aus ineinander verschlungenen Bögen. Überhaupt verwandeln sich Sadkowskys Linien zur Arabeske, seine Zeichen zu verschlüsselten Botschaften. Oder gar zum Vexierbild, selbst dann, wenn er einzelne Objekte, wie Hase, Schuhe, Koffer, Kleiderbügel, Rucksack – es sind dies nur einige seiner Schlüsselmetaphern – detailliert ausformuliert. «Die Welt wird in seinen Werken zum Welttheater», schreibt Simon Maurer.¹³⁶⁴ Doch ein ernsthaftes: «Im Kern [...] ist Sadkowskys Werk ein zutiefst philosophisches, so clownesk es sich auch gibt.»¹³⁶⁵

Fred Engelbert Knecht

Sadkowsky ist in den 1950er und 1960er Jahren nicht der einzig Getriebene seiner Kreativität. Zu diesen zählen auch Fred Engelbert Knecht (1934–2010). Das Stillleben *Coca-Cola, Giorgio Morandi* (o.J., Ankauf 1978, Inv. Nr. 5688) ist ein im Stil der Pop Art gemaltes Bild, wobei Knecht verschiedene Gegenstände wie Flaschen, eine Schachtel, einen angeschnittenen Laib Brot und ein aufgeschlagenes Schreibheft rund um die Büste eines Kopfes, die auf einem Tisch steht, arrangiert und in streng plakativer Darstellungsweise malt.



Fred Engelbert Knecht: *Coca-Cola, Giorgio Morandi*, o.J., Acryl auf Leinwand, 110 x 120 cm, Inv. Nr. 5688.

Knechts Stillleben ist eine Referenz auf Morandi. Dieser zählt zu den bedeutendsten Stilllebenmaler des 20. Jahrhunderts. In seinen Stillleben befasste sich Morandi nicht mit blossen Gegenständen, sondern stets mit Gefässen, die von den Proportionen her einen Bezug zur menschlichen Hand sowie

¹³⁶⁴ Maurer 2014, o.S.

¹³⁶⁵ Tobler 2016.

zu den menschlichen Bedürfnissen aufweisen. Knecht hat sich für sein Stillleben ebenso von alltäglichen Gegenständen anregen lassen. Mit der Coca-Cola-Flasche, die er samt Schriftzug detailliert malte, schmuggelt er sogar explizit einen Zeugen der Zeit ins Bild. Die anderen Objekte hat er nur als undifferenzierte, flächige Objekte dargestellt. Fred Engelbert Knecht lebte ab Mitte der 1950er Jahre zusammen mit Friedrich Kuhn und René Brauchli im Künstlerhaus an der Kruggasse, dem damaligen Schmelztiegel anarchisch-alternativer Zürcher Künstler.¹³⁶⁶ Danach zog er als Aussteiger aufs Land, wo er zehn Jahre lang lebte, bevor er nach China, Guatemala und zu den Indianern im Amazonasgebiet reiste. 1974 kehrte er zurück und liess sich in Thalwil nieder, wo er bis zu seinem Tod arbeitete. Er war Gründungsmitglied der Produzentengalerie und blieb stets mit Zürich verbunden. Der Aktivist erster Stunde kreierte Bildwelten, in denen er seine umweltbewusste und kritische Haltung mit Humor und einer fantastischen Lust am Fabulieren kombinierte. Dies führen zahlreiche Gemälde und Aquarelle vor. So etwa, wenn er die Zerstörung der Natur durch urbanes Zubetonieren kritisiert, wie zum Beispiel in *Eiszeitboten* (1978, Ankauf 2013, Inv. Nr. 17025), einem kleinformatigen Acrylbild, das drei Pinguine zeigt, die erhobenen Hauptes an einer anonymen Betonwand vorbeistolzieren. Oder wenn er die Klimaerwärmung anprangert, indem das Wahrzeichen Zürichs auf dem Aquarell *Grossmünster* (o.J. Ankauf 2013, Inv. Nr. 17026) von wuchernden Gebäuden zerdrückt wird, während sich rosarote Delfine in der Limmat tummeln. Sowohl die Palme, die aus der Ruine des Grossmünsters wächst, wie auch die Pinguine dürften nicht nur politisch und umweltaktivistisch motiviert sein, sondern sind auch Referenzen auf den früh verstorbenen Freund Friedrich Kuhn, dessen Werk Knecht später als Galerist vertrat.

Muz Zeier

Muz Zeier (1919–1981) sah sich vielleicht eher als Musiker. Als Posaunist und Bandleader der legendären New Orleans-Jazzband *Hot Trester Seven*, die den Ruf Zürichs als Jazz-Stadt Anfang der 1950er Jahre mitbegründete, war er wohl bekannter denn als Maler.¹³⁶⁷



Muz Zeier: *Fenster*, o.J., Öl auf Karton auf Pavatex, 152 x 95,5 cm, Inv. Nr. 3850.

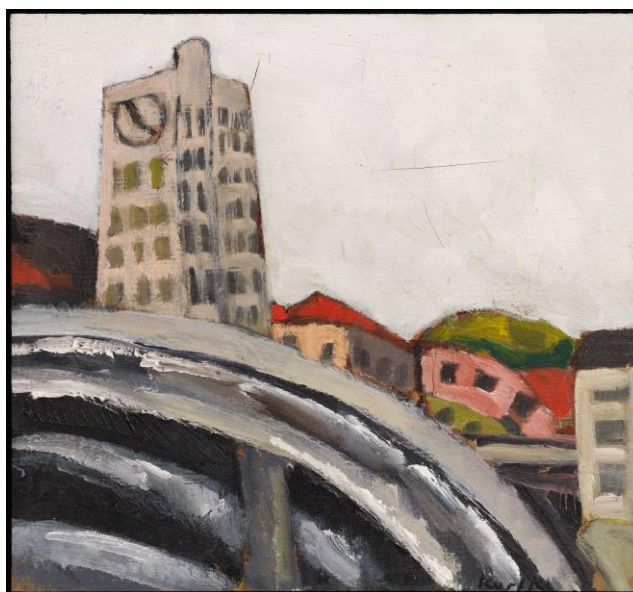
¹³⁶⁶ Keller 2007 sowie Jent 2008, S. 156–160.

¹³⁶⁷ Vgl. Zwez 1981.

Er lebte zurückgezogen und stellte selten aus. Er produzierte ein schmales Werk, das bei den Künstlerkollegen jedoch hochgeschätzt war.¹³⁶⁸ Jedes Bild, das der Kanton erworben hat, ist für sich einzigartig und macht deutlich, dass der Künstler jede Komposition genau plante, bevor er den Pinsel aufsetzte. Dies gilt auch für das Kleinformat in Mischtechnik *Bildhaftes III* (o.J., Ankauf 1964, Inv. Nr. 2610), das ein Traumgebilde zeigt, das in würfelförmige Formen zerfällt. Für die drei anderen Bilder (*Treppe*, 1970, Ankauf 1972, Inv. Nr. 3333; *Fenster*, o.J., Ankauf 1975, Inv. Nr. 3850 und *Kleiner Garten*, o.J., Ankauf 1981, Inv. Nr. 6524) trifft zu, was Annelise Zwez anlässlich der Retrospektive 1985 im Kunsthaus Aargau wie folgt formulierte: «In der letzten Arbeitsphase ab Mitte der 1950er Jahre entstanden ruhige Bilder in moderaten Farbtönen. Gegenstände des Alltags werden zum Ereignis [...] Räume, in denen nicht viel mehr als ein Lichteinfall, ein Vorhang, eine Treppe stattfinden: karge poetische Bühnenbilder.»¹³⁶⁹

Gottlieb Kurfiss

Paul Nizon rechnete auch Gottlieb Kurfiss zu den Künstlern der kleinen Wahnwelt. Neben Stillleben sind Gottlieb Kurfiss' (1925–2010) bevorzugte Motive Landschaften. «Sein bevorzugtes Milieu ist die Vorstadt mit kahlen Halden, mageren Bäumen, Staub; mit Kranen und Baumaschinen; mit daherkugelnden Autos und starren Brücken, die nicht überführen. Es ist eine Welt, der man die Poesie der Armut und Verlassenheit nachsagen darf, gemalt in einer grotesk (Beckmann sanft verwandten) post-expressionistischen Art.»¹³⁷⁰



Gottlieb Kurfiss: *Stadtautobahn*, o.J., Öl auf Holz, 60 x 68 cm, Inv. Nr. 7974.

Diese Beschreibung von Paul Nizon trifft im besten Sinne auf das Werk *Motiv in Paris* (o.J., Ankauf 1985, Inv. Nr. 2751) zu oder auf das Bild mit dem Titel *Stadtautobahn* (o.J., Ankauf 1989, Inv. Nr. 7974). In Letzterem hat er auch den Turm des Postgebäudes mit der grossen Uhr, das am Übergang Hardbrücke Rosengartenstrasse steht, ins Bild gerückt. Nizon schrieb weiter: «... in Kurfiss' erregter Optik nehmen diese trostlosen Breiten unweigerlich tumultuöse Züge an. Die Hänge klappen gefährlich vornüber oder türmen sich wie Weggen übereinander. Die Häuser haben windschiefe

¹³⁶⁸ Vgl. Zwez 1981.

¹³⁶⁹ Vgl. Zwez 1981.

¹³⁷⁰ Nizon 1971, S. 30–33.

Wände und verzogene Volumina (mit kreuz und quer über die Fassade purzelnden Fenstern). Die Autos, nach kindlichem Einfall vereinfacht und jedenfalls mit neuester Technik wenig verwandt, rollen kopfüber die kurvenreichsten Strassen hinunter – wie über Kugelbahnen. Der Himmel am Horizont hat eine sogkräftige Weite und gibt das Gestutzte oder Armselige von Bäumen und Maschineskeletten bizarr wieder.»¹³⁷¹ Kurfiss war viel unterwegs und hatte von seinen Reisen Bilder mit nach Hause gebracht. Neben dem Pariser Bild auch eine Ansicht der *Riviera* (o.J., Ankauf 1963, Inv. Nr. 2328).

René Brauchli

Wie Kurfiss brachte auch René Brauchli (1935–2005) Bilder von seinen Reisen zurück nach Hause. So die Ansicht *London, Piccadilly Circus* (1966, Inv. Nr. 2793), die der Kanton 1966 aus der Ausstellung Zürcher Künstler im Helmhaus erwarb. Rote Doppeldecker und schwarze Londoner Taxicabs im Vordergrund prägen die Darstellung ebenso wie die grossen Leuchtreklamen berühmter Labels, die wie ein dichter Teppich die Gebäudefassaden überziehen. Die schrillen Farben der Werbung und der dichte Verkehr vermitteln das pulsierende Leben der Stadt, das den knapp 30-jährigen Künstler fasziniert hatte. Einflüsse der Pop Art, Bewegung und Rhythmus charakterisieren auch das grossformatige Wandbild *Rotation* (1978, Inv. Nr. 12447) in der Eingangshalle der Berufsschule für Gestaltung an der Ausstellungsstrasse 104. Zahlreiche Grafikblätter ergänzen das Ensemble des Künstlers in der Sammlung.

Nach dem Abriss der alten Gebäude an der Kruggasse zogen Friedrich Kuhn und René Brauchli an die Wuhrstrasse. Andere zogen an die Südstrasse 79, wo sie in einem baufällig wirkenden Haus in ländlicher Umgebung arbeiteten. Zu diesen zählt Alex Sadkowsky, Secondo Püschel oder Gottlieb Kurfiss. Eva Wipf war zunächst ebenfalls an die Südstrasse gezogen.

Eva Wipf

1970 erwarb der Kanton das Werk der früh erfolgreichen Eva Wipf (1929–1978) *Stürzende Stadt* (um 1963/64, Ankauf 1970, Inv. Nr. 3093).



Eva Wipf: *Stürzende Stadt*, um 1963, Öl auf Holz, 43,5 x 31,5 cm, Inv. Nr. 3093.

¹³⁷¹ Nizon 1971, S. 30–33.

Dargestellt ist eine visionäre, in krustigem Farbauftrag gemalte Stadtlandschaft. Sie ist durchsetzt mit christlichen und architektonischen Symbolformen wie Kruzifixen oder Rosetten. Die zwei Türme im Hintergrund verweisen auf das Grossmünster. Ihr leidenschaftliches Erleben der eigenen Welt und des Zeitgeschehens führte sie in die Nähe der *pittura metafisica* und des Surrealismus. Nachdem sie die Gemeinschaft an der Südstrasse verlassen hatte, blieb sie zeit ihres Lebens eine Einzelgängerin.

Die fantastischen Bildwelten der Zürcher Kleinmeister

Parallel zu den Strömungen der abstrakt-gestischen sowie der konstruktiven und konkreten Stilrichtung wurde eine erstaunlich grosse Anzahl an Bildern mit surreal naiven, fantastisch erzählerischen und figurativen Inhalten produziert. Das Kunsthaus Zürich widmete diesen Künstlerinnen und Künstlern 1969 im Helmhaus eine Ausstellung. Man erwartete – so Kurator Fritz Billeter im Katalogtext – in der Bankenstadt Zürich keineswegs eine so reichhaltige Szene neufigurativer Malerei, zumal die meisten der ausgestellten Gemälde von Zürcher Kunstschaaffenden stammten.¹³⁷² Guido Magnaguagno und Karl Jost meinten noch Jahre später: «Diese erzählerischen, literarischen, figurativen Kleinmeister, Zeichner und Radierer sind vielleicht der originellste, authentischste Ausdruck der Zwingli-Stadt.»¹³⁷³

Dies ist umso erstaunlicher, weil es in den 30er und 40er Jahren in Zürich keine nennenswerte surrealistische Szene gab. Die bekannten Vertreter der surrealistischen Bewegung lebten in Bern, Basel oder Luzern. Zu diesen zählen der Berner Otto Tschumi (1904–1985), die Basler Kurt Seligmann (1900–1962) und Walter K. Wiemken (1907–1941), der Luzerner Max von Moos (1903–1979) oder der zur Berner Szene zählende Serge Brignoni (1903–2002). Auch Meret Oppenheim (1913–1985), die wohl zusammen mit Alberto Giacometti zu den arriviertesten und international anerkanntesten Schweizer Surrealisten zählte, lebte, wenn sie sich nicht gerade in Paris aufhielt, nicht in Zürich. Wenn es mit der Plastikerin Isabelle Waldberg oder dem Maler Walter Grab trotzdem zwei engagierte Surrealisten in Zürich gab, so wurden ihre Werke erst erworben, als Darstellungen mit surrealen und fantastischen Inhalten im politisierten Zürich der 1968er Jahre ein Revival erlebten. Die Faszination für Bilder mit kuriosen, verfremdeten, bisweilen überdrehten Inhalten hält ungebrochen an.

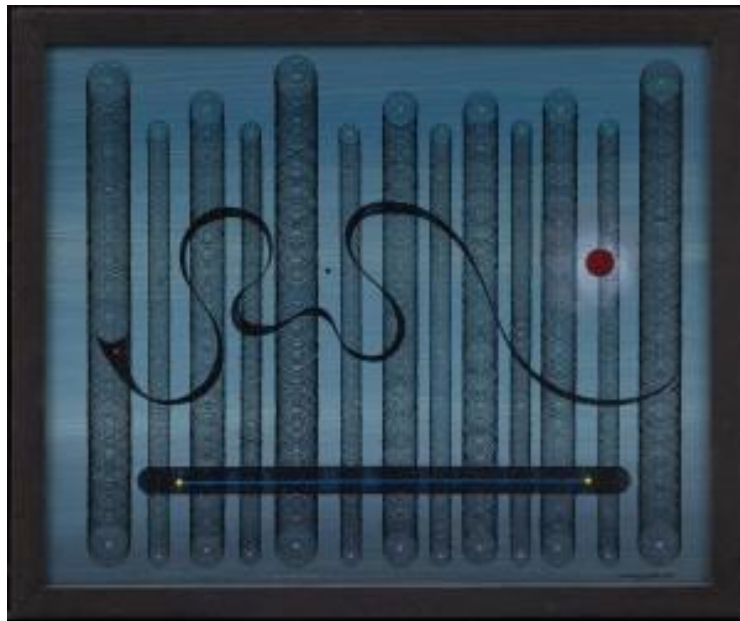
Walter Grab

Der Zürcher Walter Grab (1927–1989) war gut in der Surrealistenszene vernetzt. Er war 1950 Initiant der internationalen surrealistischen Künstlergruppe *Phenix*, der unter anderen Kurt Seligmann oder Otto Tschumi angehörten. 1965 stellte er als Vertreter der Schweizer Surrealisten zusammen mit Meret Oppenheim an der 8. Biennale in Sao Paulo aus. Das erste für die Sammlung erworbene Bild *Mein Funktürmchen* (1968, heute verschollen) wurde kurz nach dieser Ausstellung gekauft. Weitere Werke wie *Das Harfenspiel* (o.J., Ankauf 1976, Inv. Nr. 4216), *Spaziergang in meinem Wald* (1977, Ankauf 1978, Inv. Nr. 5666) oder *Unvollendeter Tempel* (1981, Ankauf 1981, Inv. Nr. 6568) wurden in den folgenden Jahren erworben. Grab hatte eine eigene, unverkennbare Bildsprache entwickelt. Die erwähnten Bilder sind Teil dieser Schaffensphase, in der Grab mit wenigen, typisierten Formen arbeitete, die er schwebend vor blauem Grund miteinander in Beziehung treten liess. Ein

¹³⁷² Billeter 1969, S. 5–7.

¹³⁷³ Magnaguagno/Jost 1995, S. 11–15.

geschlossener Farbaufrag sowie die Anlehnung an die Geometrie sind weitere Kennzeichen seiner Bilder.



Walter Grab: *Spaziergang in meinem Wald*, 1977, Öl auf Holz, 38 x 46 cm, Inv. Nr. 5666.

Isabelle Waldberg

An der Zürcher Ausstellung der Allianz nahm auch eine Plastikerin teil, die damals noch unter dem Namen Isabelle Farner (1911–1990) ausstellte.¹³⁷⁴ Ihren zukünftigen Gatten, den französischen Schriftsteller Patrick Waldberg (1913–1985), hatte sie 1938 in Paris kennengelernt. Dort pflegten sie enge Kontakte zu den Surrealisten und beteiligten sich an deren Aktivitäten.¹³⁷⁵



Isabelle Waldberg: *Le toit*, 1960, Bronze, 55 x 35 x 32 cm, Inv. Nr. 6882, © 2018, ProLitteris, Zürich.

¹³⁷⁴ Vgl. Gasselot-Talbot 1958–1967, S. 1027–1028.

¹³⁷⁵ Vgl. Waldberg 1998.

Auch in New York, wohin das Paar 1942 übersiedelte, verkehrten sie in den Kreisen der emigrierten Surrealisten. 1945 kehrten sie nach Paris zurück. 1947 bezog Isabelle Waldberg das Atelier von Marcel Duchamp. Obwohl sie nach ihrer Rückkehr mit Eisen experimentierte und mit Eisendrähten filigrane Plastiken konstruierte, kehrte sie in den 1950er Jahren wieder zu Gips und Bronze als Gestaltungsmittel zurück. Das Interesse der Künstlerin am Surrealen und am Ungegenständlichen zeigte sich erneut. Zu dieser Werkphase zählt *Le toit* (1960, Ankauf 1981, Inv. Nr. 6882). Das Bronzeobjekt ist ein plastisch geformtes Gehäuse aus lose zusammengefügt, teils anthropomorph anmutenden Bestandteilen. Es übersetzt psychologische Fragestellungen zur Dichotomie von Offen und Geschlossen, von Innen und Aussen. Der Kanton erwarb die Arbeit aus dem Atelier der Künstlerin.

Peter Glättli

Peter Glättli (*1933) Gemälde *Ikarus, der dritte Traum vor dem Flug* (1975, Ankauf 1976, Inv. Nr. 4213) lehnt sich inhaltlich an die Legende des Ikarus, der sich in seinem Wagemut zu sehr der Sonne näherte und schliesslich abstürzte. Glättli hatte seinen Traum in eine zeichenhafte, geometrische Symbolsprache übersetzt. Die in leuchtend bunten Farben gehaltenen Symbole malte er auf braunem Hintergrund. Trotz des erdigen Bildgrundes wirken die magischen Bildzeichen der Schwere des Materiellen enthoben und scheinen auf der Leinwand zu schweben. Im dritten Traum löst sich Ikarus vom Boden. Das Fliegen scheint (endlich?) zu gelingen. Ästhetische Vorbilder für sein Gemälde fand Glättli beim Katalanen Joan Miró oder dem Russen Wassily Kandinsky.

Erwin Pulver

Erwin Pulvers (1925–1977) Gemälde trägt den Titel *Nach dem Fest* (1974, Ankauf 1982, Inv. Nr. 6857). In undefinierter Raumsituation hat der Künstler auf einem Tisch verschiedene Objekte dargestellt. Das eigenwillige, in geschlossenem Farbauftrag gestaltete Arrangement zeigt einen Teller, ein Ei, einen Damenhut mit einer Maske, die wie ein Visier aufgeklappt ist, sowie zwei Stäbe. Mit der Darstellung evoziert der Künstler einen Kosmos, der so unnahbar und distanziert ist wie die versammelten Gegenstände, die nichts miteinander gemein haben.

Thomas Mislin

Das Gemälde *View* (1976, Ankauf 1976, Inv. Nr. 4651), das die Kommission in der Ausstellung der Zürcher Kunstszene in der Züscha erwarb, zeigt einen aus der Vogelperspektive gemalten verschwindend kleinen Hochseesdampfer auf gewaltiger, tiefblauer Wasseroberfläche. Thomas Mislin (1936–2011) spielt mit der Perspektive und der Weite des Raumes. Sein Bild ist eine poetische Metapher für Einsamkeit und Verlorenheit, ein in den 1970er Jahren weit verbreitetes Lebensgefühl. Es ist das Befinden, das auch Erwin Pulvers Werk prägt.

Peter Bräuninger

Gross in Szene gesetzt ist das Lebensgefühl des Alleinseins, der Isolation und der Sehnsucht auch bei Peter Bräuninger (*1948). Bräuninger machte zuerst eine Lehre als Matrose und arbeitete bei der Rheinschiffahrt, bevor er sich entschloss, die Kunstgewerbeschule zu besuchen, um sich als Zeichenlehrer ausbilden zu lassen. Als Künstler war Bräuninger bald erfolgreich, gewann eidgenössische Preise und Stipendien. Er verbrachte Studienaufenthalte in Genua oder in den USA und reiste auch sonst viel. Das Zeichnen mit Kohle und Bleistift sowie das Radieren und die Aquatinta

wurden bald zu Bräuningers bevorzugten Medien. Über 48 Zeichnungen und Radierungen sind heute im Inventar der Kunstsammlung vermerkt. Die erste Radierung erwarb der Kanton Zürich 1977 aus einer Ausstellung in der Städtischen Kunstkammer zum Strauhof. Es ist die Darstellung eines gefalteten Papierschiffchens, dessen Faltungen sich auf einer Glasunterlage mehrmals spiegeln und brechen (*Papierschiff*, um 1977, Ankauf 1977, Inv. Nr. 4997).



Peter Bräuninger: *6-Tage-Rennen*, o.J., Radierung/Aquatinta, 43 x 56 cm, Inv. Nr. 7208.

Andere Arbeiten wurden an den unjurierten Ausstellungen, im Helmhaus oder im Kunsthaus entdeckt und angekauft. Bräuningers Motive haben häufig biografische Bezüge und sind oft von Reiseerinnerungen inspiriert. Der Künstler bleibt der Schifffahrt stets verbunden. So tauchen auf seinen Blättern riesige Ozeandampfer auf, die bald geisterhaft am Horizont von Hafenstädten, bald dampfend neben riesigen Brückenkonstruktionen, in Lagerhallen, auf leeren Plätzen oder neben felsigen Berggipfeln erscheinen. Sie kommen oder gehen, erzählen von Ankunft oder Abschied oder evozieren das Bild vergangener Zivilisationen. Oft durchbrechen die Schiffe Räume, so dass sich Innen- und Aussenraum vermischen und sie nun plötzlich im Atelier des Künstlers auftauchen. Die Dramatik seiner meist detailliert und realistisch dargestellten Szenen steigert der Künstler durch kräftige Hell-Dunkel-Kontraste und durch künstliche Lichtquellen. Manche Inhalte kippen so ins Surreale. Dies gilt auch für die Darstellung des Zürcher Sechstagerennens (o.J., *6-Tage-Rennen*, Ankauf 1984, Inv. Nr. 7208).¹³⁷⁶

Hans Ulrich Saas

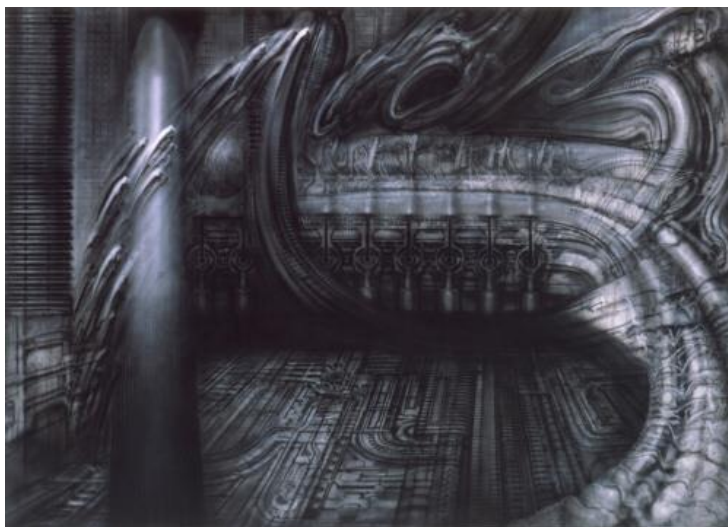
Der Winterthurer Künstler Hans Ulrich Saas (1916–1997) ist mit mehreren Werken in der Sammlung vertreten. Die Werke, die er in den späten 60er Jahren zu malen begann, sind zuweilen Satiren und Allegorien, gnadenlose Zerr- und Vexierspiegel auf die bürgerliche Existenz. Zu diesen zählen *Le Visiteur* (1969, Ankauf 1969, Inv. Nr. 2965), *Le fou au pouvoir* (1970, Ankauf 1971, Inv. Nr. 3156) oder

¹³⁷⁶ Das Thema des Ozeandampfers taucht in Zürich schon früher auf: So organisierte der Lesezirkel Hottingen 1899 den alljährlich stattfinden Künstlermaskenball im Kongresshaus unter dem Thema Orient. Willi Wottreng schreibt dazu: «1899 wurde der Orient zum Thema erkoren, welcher offensichtlich die Phantasie reizte. [...] Imaginiert wurde eine gemeinsame Fahrt dorthin mit einem Schiff namens «Quadrifolium». Ein Handbuch für die Teilnehmer erläuterte die Station der Fahrt «Von Brindisi nach Port Said» oder «Von Konstantinopel auf dem Karawanenweg nach Bagdad». Die Dekoration in der Tonhalle sprengte alle Massstäbe. Der ganze Bug eines Ozeandampfers wurde im grossen Saal aufgebaut, durchpflügte als Technikmonster den üppig verzierten Belle-Époque Saal.» (Wottreng 2015, S. 24.)

La Cour (1969, Ankauf 1976, Inv. Nr. 4352), *Les témoins* (um 1982, Ankauf 1983, Inv. Nr. 7043) oder *Le brouille* (1986, Ankauf 1987, Inv. Nr. 7730).

Hansruedi Giger¹³⁷⁷

H.R. Gigers (1940–2014) Bilder fielen bereits Ende der 1960er Jahre in der Kunstszene auf. Doch seine Bilder provozierten durch die erotische Akzentsetzung. Sie führten zu Skandalen und zur Schliessung von Ausstellungen. Es dauerte bis 1993, bis der Kanton ein Bild des Künstlers erwarb. Das Gemälde mit dem Titel *Biomechanische Landschaft II* (1986/87, Inv. Nr. 7847) ist eine schnörkellose Horrorvision. Gemalt mit der Airbrush-Spritzpistole ohne Farbe und nur in Schwarzweiss. Das Bild ist charakteristisch für Giger, indem es motivisch die Maschinenwelt mit menschlichem Leben vermengt und die Bedrohung der Welt durch die Technik zum Ausdruck bringt. H.R. Giger, Surrealist und Meister dunkler und bizarrer Bildwelten, wurde international bekannt. Für die Gestaltung der visuellen Effekte im Film *Alien* von Ridley Scott wurde er 1980 mit dem Oskar geehrt.



Hansruedi Giger: *Biomechanische Landschaft II*, 1986/1987, Acryl und Tusche auf Papier auf Sperrholz, 100 x 140 cm, Inv. Nr. 7847.

Robert Müller

Der ehemalige Schüler Germaine Richiers Robert Müller (1920-2003) wendete sich nach einer anfänglichen realistischen Phase dem Surrealismus zu. Was die surrealistische Periode anbelangt, ist er einzig mit einigen Grafikblättern in der Sammlung vertreten. Robert Müller hatte Zürich verlassen, nachdem er 1959 von Marcel Duchamp und André Breton zur «Exposition Internationale du Surrealisme» eingeladen worden war. Er lebte fortan in Villiers-le-Bel bei Paris und erlebte eine brillante künstlerische Karriere.

Emil Häfelin

Von Emil Häfelin (1921–2001) wurden in den 1940er und 1950er Jahren mehrere Landschaftsbilder für die Sammlung erworben. Oft sind es Winterlandschaften mit schmelzendem Schnee (*Winterlandschaft*, o.J., Ankauf 1956, Inv. Nr. 1821) oder Landschaften, in denen die Zivilisation in

¹³⁷⁷ Vgl. Stutzer 2007.

Form von Brücken (*Brücke*, o.J., Ankauf 1952, Inv. Nr. 1434), Schienen (*Winter II*, o.J., Ankauf 1953, Inv. Nr. 1489) und oberirdisch geführten Elektroleitungen (*Winterabend bei Rikon*, o.J., Ankauf 1957, Inv. Nr. 1866) Spuren in der Landschaft hinterlassen hat. Es sind dies Motive, die die Maler meist ausblendeten, da sie die «schöne Darstellung» störten. Häfelins Blick war offen für die Realitäten des Lebens und er wurde in dieser Hinsicht zunehmend schärfer. Insbesondere bei seiner Stilllebenmalerei bewegte er sich in Richtung Trompe-l'œil-Malerei. 1969 erwarb der Kanton das Aquarell *Kartoffeln* (1968, Inv. Nr. 1200_965). Zu sehen ist eine Tischecke, die ins Bildgeviert ragt. Auf dem Holztisch steht eine Zinnschale, in der die drei knorrigen Knollen liegen. Jedes Detail – die Beschaffenheit des Holzes, die rötliche Haut der Urgenta-Kartoffel mit den spriessenden Wurzeln – ist in äusserster Präzision und bestechend sicher dargestellt.



Emil Häfelin: *Kartoffeln*, 1968, Aquarell auf Papier, 23 x 37 cm, Inv. Nr. 1200_965.

Dies gilt auch für das Aquarell *Plan* (o.J., Ankauf 1970, Inv. Nr. 1200_955) mit der Abbildung einer auf einem Blatt Papier liegenden bunten Murmel, die einen Schatten wirft. Die altmeisterliche Technik und die plastische Gegenständlichkeit sind die Gestaltungsmittel, mit denen Häfelin die Dinge bekräftigt und steigert und sie in ihrer Daseinskraft über den Alltag und den Augenblick hinaushebt.¹³⁷⁸ Um 1976 wurde Häfelin eingeladen, einen Entwurf für die Eingangshalle der Psychiatrischen Klinik in Rheinau zu realisieren, den er auch ausführte (*Verwandlung, Wandbildentwurf Rheinau*, 1975/76, Inv. Nr. 4878). Er malte ein vielschichtiges Bild. Indem er in eigenwilliger Manier Gegenstände miteinander in einen Dialog brachte, kreierte er zugleich eine rätselhafte Atmosphäre voller allegorischer Anspielungen. Häfelin war lange Zeichnungslehrer an der Kantonsschule in Winterthur, bevor er sich in Marthalen niederliess, wo er viele seiner Werke schuf und sogar die Wände des Dorfresteraurants Gasthof zum Rössli mit allegorischen Szenen bemalte. Die Hinwendung zum Hintergründigen, zum Fantastischen und zu einer altmeisterlichen Malweise ist bei vielen Künstlern, die auf dem Land leben, auszumachen.

Sandro Kälin

Sandro Kälin (*1930) ist eher der Erzähler. Sein Bild *Fischer am Sihlsee* (1969, Ankauf 1970, Inv. Nr. 3153) ist liebevoll und in reicher Detailfülle gemalt. Seine idyllisierende Darstellung evoziert

¹³⁷⁸ Vgl. Schneider 1977.

Assoziationen zu Adolf Dietrichs (1877–1957) abgezirkeltem Bildaufbau und seiner bis ins Einzelne dringenden Kleinwelt.

Willi Oertig

Willi Oertig (*1947) nahm mit 13 Bildern an der ersten unjurierten Ausstellung in der Züspa 1971/72 teil und verkaufte schon am ersten Abend sämtliche Bilder. Das Schweizer Fernsehen feierte den Autodidakten in seiner Sendung «Antenne» als grosse Entdeckung.¹³⁷⁹ Die irreal anmutende Darstellung *Tierhaus im Jardin des Plantes* (um 1988, Inv. Nr. 7930)¹³⁸⁰ wurde jedoch erst 1988 an der Zürich-Land-Ausstellung erworben. Im Zentrum steht ein unspektakuläres Backsteingebäude mit flachem Dach und rundem Anbau. Die Fenster und das monumentale Tor wirken wie dunkle Löcher. Links und rechts des Gebäudes stehen monumentale Gitterkäfige. Tiere sind jedoch keine zu sehen. Auch Menschen fehlen, und der Baum im Vordergrund ist kahl. Die Szenerie ist in kühles Licht getaucht, so dass ein seltsames Gefühl der Melancholie und Fremdheit entsteht. Mit dem Gemälde hat der Künstler keine reale Situation festgehalten, sondern vielmehr eine Stimmung gestaltet, der «eine Sinnbildlichkeit anhaftet, so dass sie zur Projektionsfläche der Entfremdung, aber auch des Fernwehs werden.»¹³⁸¹

Thomas Stamm

Der Autodidakt Thomas Stamm (*1947) verfremdet die vertraute Welt. Sein bevorzugtes Sujet sind verschiedene Landschaften. Die in Tempera mit feinstem Pinselstrich und in zurückhaltender Farbigkeit gemalten Landstriche sind häufig menschenleer. Was den Künstler interessiert, sind die Strukturen der Felsen und des Wassers, der Wiesen und Wolken. Diese vertauscht er miteinander in einer Weise, dass die Landschaften ins Surreale und Traumhafte kippen.¹³⁸² So gibt er zum Beispiel im Gemälde *Alp* (o.J., Ankauf 1983, Inv. Nr. 6733) den Felsen die Struktur einer Alpenwiese. Das Atmosphärische einer Landschaft in Verbindung mit dem Wetter ist ein anderer Ausgangspunkt für seine Bildfindungen. Bei seiner Darstellung *Finnischer Mitternachtsregen* (o.J., Ankauf 1980, Inv. Nr. 6227) fliegen regenschwere Wolkenfetzen über einen nasskalten Landstrich und tauchen diesen in ein irreales Licht. Zudem können sich manche Wolken nicht am Himmel halten und stützen sich auf der Erde ab. Stamms grosses Vorbild ist René Magritte.¹³⁸³ Wie dieser malt Stamm die Gebilde naturalistisch, malt sie akribisch genau bis ins letzte Detail. Und wie der belgische Surrealist bringt Stamm zwei verschiedene Gegenstände auf eine Weise miteinander in Beziehung, dass eine paradoxe Situation entsteht, die meist offen und unerklärlich bleibt. Dies gilt auch für das Gemälde *Brunnen* (2016, Ankauf 2016, Inv. Nr. 18570), bei dem der Künstler mehrere Dorfbrunnen, wie man sie überall auf dem Land antrifft, als Ausstellungsobjekte in einem Museumsraum darstellt. Im geschlossenen Raum mutieren die Brunnen zu monumentalen Skulpturen. Sie wirken merkwürdig fremd. Da der Künstler stets von erlebten Alltagssituationen ausgeht, vermischen sich in seinen Bildern real Erlebtes und Fantasie zu seltsamen traumartigen Tableaux.

¹³⁷⁹ Vgl. Oertig 2012.

¹³⁸⁰ Die Löwenkäfige im Pariser Jardin des Plantes waren ein beliebtes Motiv vieler Tiermaler.

¹³⁸¹ Oertig 2012.

¹³⁸² Stamm 2012, o.S.

¹³⁸³ Thomas Stamm im Gespräch mit der Autorin vom 5. Juli 2016.

Hansjörg Flückiger

Surreal mutet das Gemälde *Hommage an eine Erinnerung* (1986, Ankauf 1987, Inv. Nr. 7724) von Hansjörg Flückiger (*1938) an, der eine burgähnliche Architektur in der Unendlichkeit eines blauen Himmels schweben lässt und Assoziationen zu einem imaginären All evoziert.

Ein fantastischer und surrealer Hintergrund ist auch in den Werken von Martin Schwarz (*Eine dunkle Bildergeschichte*, 1978, Ankauf 1979, Inv. Nr. 5948; *Augenschein aus dem Elfenbeinturm*, 1983, Ankauf 1983, Inv. Nr. 7194), Hannes Bossert (*Büste*, 1994, Ankauf 1994, Inv. Nr. 8490), Wolfgang Häckel (*Kontaktruine*, 1981, Ankauf 1981, Inv. Nr. 7419; *Zur frohen Aussicht*, o.J., Ankauf 1986, Inv. Nr. 12489), Margaretha Dubach (*Vier Lebensgeschichten*, o.J., Ankauf 1983, Inv. Nr. 1200_2144) oder Franz Anatol Wyss (*Ararat I*, o.J., Ankauf 1982, Inv. Nr. 6908) auszumachen. Die Liste ist bis heute fortzusetzen. Unter anderen wären Martin Senn (*Oberengadiner Landschaft*, 2008–2011, Ankauf 2011, Inv. Nr. 15906) oder die Fotokünstlerin Theresa Chen (*Self-Portrait with Butterfly #1*, 2013, Ankauf 2013, Inv. Nr. 17285) und Christoph Schreiber (*o.T.*, 2012, Ankauf 2012, Inv. Nr. 16774; *o.T.*, 2014, Ankauf 2014, Inv. Nr. 18087) zu nennen. Ferner beschäftigen sich eine grössere Anzahl Zeichner und Zeichnerinnen mit surrealen und fantastischen Inhalten. Bettina Truninger (*1943), Sabian Baumann (*1962) oder Sandra Boeschstein (*1967) sind nur einige Namen, die hier erwähnt werden können und die mit Werken in der Sammlung vertreten sind.

Kunst macht Politik

Wie aufgeladen die Situation in den 1970er Jahren in der Zürcher Kulturszene war, und wie eng die ideologischen Grenzen gesteckt waren, zeigen die Grabenkämpfe der rivalisierenden Parteien. Auf der einen Seite standen die Befürworter der Moderne mit Max Bill als ihrem Schirmherrn.¹³⁸⁴ Auf der anderen Seite standen die Figurativen, zu denen Varlin zählte, sowie die von Paul Nizon so bezeichneten Vertreter der «Zürcher Schule der Kleinen Wahnwelt».¹³⁸⁵

Heute würden die Parteien wohl einsehen, dass die Differenzen nicht so gross waren, denn beide Lager fühlten sich dem Wandel verbunden. Beide wollten das Überkommene, das Akademische und die Konventionen hinter sich lassen. Sie hielten nach neuen künstlerischen Formen und Inhalten Ausschau. Sie suchten nach einer neuen Identität, die dem veränderten Zeitgeist gerecht werden sollte. Ihre Strategien lagen hingegen weit auseinander. Die Konstruktiv-Konkreten, die ihre Wurzeln in der Bewegung von De Stijl und dem Bauhaus hatten, waren der Objektivität verbunden und damit der Arbeit mit den anonymen, geometrisierenden Form- und Farbelementen. Transparenz, Lesbarkeit, Kontrollierbarkeit der Bildkomposition sowie die systematische Entwicklung der Gestaltstruktur waren zentral gefordert. Die Figurativen hingegen brachten die Subjektivität ins Spiel. Ihnen eignete ein Hang zur Innenschau, zur Fantastik, zum Surrealen, zum Fabulieren. Manche zeigten eine Affinität zum Lyrisch-Poetischen. Sie machten ihre Bedürfnisse zum Thema und arbeiteten oft bescheiden im Stillen. Andere schielten auf die Pop Art oder erprobten den Ausstieg aus dem Bild, indem sie mit den banalsten Dingen des Alltags experimentierten. Die Vertreterinnen

¹³⁸⁴ Vgl. Imesch 2010, S. 141–156: So wurde Max Bill in den Reportagen der Schweizerischen Filmwochenschau als alleiniger Wortführer und Repräsentant der Zürcher und damit der schweizerischen konkreten Kunst erhoben. Weder Richard Paul Lohse noch Camille Graeser oder Verena Loewensberg wurden in der SFW je namentlich in den zwischen 1940 bis 1975 produzierten Berichten der Öffentlichkeit präsentiert.

¹³⁸⁵ Vgl. Nizon 1968, S. 79–90.

und Vertreter dieser Stilrichtung sprachen mit vielen Stimmen, fühlten sich häufig einsam und in ihrer Existenz bedroht.

Doch vorerst bekämpften sich die beiden Lager verdrossen. Neuen Zündstoff bekamen die Händeleien mit einer Aktion Varlins, der 1970 ins Helmhaus marschierte, um dort aus Protest zwei seiner Gemälde zu zerstören. Varlin war aufgebracht, weil Ausstellungskurator Max Bill und die Jurymitglieder in den Ateliers ältere Bilder ausgewählt hätten, um diese dann im Katalogbuch als nicht mehr zeitgemäss zu kritisieren.¹³⁸⁶ Varlins Zorn richtete sich insbesondere gegen Max Bill, dem er vorwarf, er wolle den Künstlerinnen und Künstlern vorschreiben, was aktuell sei. Varlin schimpfte: «Bill schreibt uns die Themata vor. Er verlangt Wissenschaft, Technik. Sind wir Künstler Wissenschaftler, Techniker? Zu schildern wäre das Bauen. Was meint er damit? Wir sollen uns mit der Staffelei vor seinen Bauten aufstellen. Vor den pseudomodernen Zürcher Genossenschaftssiedlungen, vor den Wohlstandswolkenkratzern? Der Verkehr wird empfohlen – der uns ja tötet. Alles abstrakte Begriffe – wir verzichten auf seine Ratschläge.»¹³⁸⁷

Die Züspa-Ausstellungen

Varlins Aktion der Bildzerstörung war letztlich ein Beitrag zur Debatte der Demokratisierung des Kunstbetriebs. Die Ausstellungsfläche der städtischen Galerie des Helmhauses war zu klein geworden, um die Werke der wachsenden Zürcher Kunstszene zu präsentieren. Das Zürnen der Künstlerschaft hatte jährlich zugenommen. Sie forderte mehr bezahlbaren Atelierraum sowie mehr Ausstellungsmöglichkeiten. Die Exekutive der Stadt Zürich reagierte in der Folge auf diesen Druck und antwortete mit der Roten Fabrik 1973 auf die Forderung nach mehr Atelierraum. Als weitere Massnahme beschloss sie, anstelle der traditionellen Weihnachtsausstellungen im Helmhaus regelmässig im Dezember unjurierte Ausstellungen in den Züspa-Hallen zu organisieren. Da sich an der «Unjurierten» nicht nur die arrivierten Künstlerinnen und Künstler beteiligten und ihre Werke der breiten Öffentlichkeit präsentierten, sondern auch Aussenseiterinnen und Einzelgänger, ermöglichte die neue Ausstellungsplattform unerwartete Entdeckungen.

Erstmals fand die Ausstellung im Dezember 1971/72 statt. Die Ankaufskommission des Kantons Zürich besuchte bereits die erste Ausstellung und empfahl elf Kunstwerke zum Ankauf. Zu diesen Werken zählte etwa Elsa Burckhardt-Blums *Durchbruch ins Blaue* (o.J., Inv. Nr. 3338), Alex Sadkowskys *Animal metaphysicum* oder Hans-Peter Webers (*1941) Skulptur *Figur* (um 1971, Inv. Nr. 3340). Auch das Grossformat von Urs Raussmüller (*1940) *Spannweite* (1971, Inv. Nr. 3332) wurde in diesem Rahmen erworben. Es ist das einzige Werk dieses Künstlers, der von 1978 bis 1981 in Zürich das InK, Halle für internationale und neue Kunst, und später als Direktor die Hallen für neue Kunst in Schaffhausen leitete. Ohne «Unjurierte» wären manche der eben erwähnten Bilder, so unter anderen einige von Muz Zeier, nicht entdeckt worden. Vielleicht wären Bilder wie jene von Werner Urfer (1925–1996) *Dieses Haus musste ja brennen* (um 1971, Inv. Nr. 3335) oder Rudolf Wunderlins (1916–1990) *Homo supersapiens* (o.J., Inv. Nr. 3341) wegen ihrer sozialkritischen Andeutungen, oder Max Rüedis (*1925) Zeichnung *6.2.67* (1967, Inv. Nr. 3339) wegen ihres erotischen Gehaltes nie für die Sammlung angekauft worden.

¹³⁸⁶ Vgl. Varlin 1998, S. 69–72.

¹³⁸⁷ Varlin 1998, S. 70.

Die Kunstschaaffenden nützten die Gelegenheit, eine neue Fassade ihres Schaffens zu zeigen. Zu diesen zählte etwa Alfred Huber (1908–1982), der nun nicht als Maler, sondern als Plastiker in Erscheinung trat (*Radfahrer*, o.J., Inv. Nr. 3356).¹³⁸⁸ Junge Talente konnten zu einem Zeitpunkt aufgespürt werden, als diese ihre eigene Handschrift erst suchten und entwickelten. Auf diese Weise kamen untypische Werke in die Sammlung, die dazu beitragen, ein bestimmtes Œuvre facettenreich zu dokumentieren. Zu diesen Werken zählen etwa *Kleine Kette* (o.J., Ankauf 1975, Inv. Nr. 3847) oder *Dreh* (1977, Ankauf 1978, Inv. Nr. 5314) von Josef Staub, der sich später wie bereits dargestellt mit seinen monumentalen doppelwandigen Chromstahlschlaufen einen Namen machte. Ohne die unjurierten Ausstellungen würden die meditative Tuschezeichnung mit zarten Linien auf blauem Aquarelluntergrund *Gris* (1975, Ankauf 1975, Inv. Nr. 3854) von Marlyse Brunner, die Werke von Markus Dulk (*1949) (*Archie III*, o.J., Ankauf 1977, Inv. Nr. 4659), das feinsinnige Aquarell *Luftpost* (o.J., Ankauf 1978, Inv. Nr. 5034) von Seraina Feuerstein (*1957) oder die Visionen des gespaltenen Raumes von Jana Wisniewski (*1941) *Raum* (o.J., Ankauf 1974, Inv. Nr. 3856), fehlen. Vor allem die Werke der oben als Kleinmeister bezeichneten Künstler wurden an der «Unjurierten» entdeckt, so das Stillleben von Fred Engelbert Knecht *Coca-Cola, Giorgio Morandi* (Ankauf 1978), um nur ein Beispiel zu nennen.

Die an den unjurierten Ausstellungen erworbenen Werke bereichern die Sammlung. Sie tragen viel dazu bei, die inhaltliche und formale Breite des künstlerischen Schaffens in dieser Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs zu spiegeln. Viele der oben erwähnten Bilder mit surreal-fantastischen Bildwelten wurden in diesen Ausstellungen entdeckt. Die ideologischen Grabenkämpfe konnten die Einführung der unjurierten Ausstellungen allerdings nicht aufheben. Sie dauerten vorerst an und flachten erst allmählich in den 1980er Jahren ab, als das Politische seine Brisanz verlor, der boomende Kunstmarkt neue Möglichkeiten bot und das Aufkommen einer Künstlergeneration, deren kulturelle Sozialisation in der Musik und in den neuen Medien gründete, die Szene neu belebte.

Die Gründung der Produzentengalerie Produga 1973

Dreissig politisch engagierte Künstlerinnen und Künstler, Designer, Kunstwissenschaftlerinnen und Kunstinteressierte gründeten 1973 die Produzentengalerie Produga.¹³⁸⁹ Mit der Schaffung der genossenschaftlich organisierten Selbsthilfeorganisation rebellierte die Gruppe gegen den herrschenden Kulturbetrieb und dessen eingeschliffene Mechanismen.¹³⁹⁰ Stattdessen übten sie sich in Selbstverwaltung und experimentierten in eigenen Räumlichkeiten mit alternativen Kulturangeboten. Mit Happenings und Performances sollten Schwellenangst abgebaut und das Publikum für die Kunst gewonnen werden. Mit Ausstellungen zu politischen Themen wie Umwelt, Frauenpower oder Fremdarbeiter mischten sie die aktuellen Kulturdebatten auf.

¹³⁸⁸ Die Ankaufskommission besuchte die Ausstellungen auch in den Folgejahren regelmässig. In der ersten Ausstellung erwarb sie elf Werke im Wert von Fr. 24'350.–. In der zweiten Züsä-Ausstellung 1974/75 kaufte sie 12 Kunstwerke im Wert von Fr. 27'100.–.

¹³⁸⁹ Vgl. Billeter 2005, S. 89–104: 1968 gründeten in Zürich junge Naturwissenschaftler, Studierende, Lehrer, Buchhändler die Gewerkschaft Kultur, Erziehung, Wissenschaft (GKEW), gesamt-europäisch gesehen eine Pioniertat. Daraus entwickelte sich eine Fachgruppe bildende Kunst und aus dieser wiederum die Produzentengalerie Zürich (Produga). Die Produga mietete sich in den Kellerräumen einer Liegenschaft der Schweizerischen Volksbank an der Englischviertelstrasse 7 ein.

¹³⁹⁰ Vgl. Nosedä 1975, S. 93–103.

Die Künstlerinnen und Künstler waren beflügelt von der Idee, dass ihre Aktionen gesellschaftsverändernd wirken würden. Diese Veränderung in Richtung einer sozialistischen Ordnung würde allerdings nicht gradlinig, sondern im Sinne einer allmählichen Bewusstseinsweiterung erfolgen.¹³⁹¹ «Das bringt mit sich», kommentierten Fritz Billeter, Präsident der Produga, und Peter Schweiger, Präsident der GKEW, das ästhetische Programm, «dass ein gesellschaftskritischer Realismus in der Produga überwiegt. Doch wird der Begriff Realismus nicht dogmatisch ausgelegt. Die Produga-Mitglieder versuchen ihn im Gegenteil für unsere hochtechnisierte und hochindustrialisierte Gegenwart neu zu fassen, mit neuen Gehalten zu füllen.»¹³⁹²

In den 1970er Jahren erwarb der Kanton erst vereinzelt Kunstwerke der Produga-Mitglieder. Umso mehr rückten ihre Werke im Verlaufe der 1980er Jahre in den Fokus der Kunstkommission. Die meisten der Produga-Künstlerinnen und -künstler – zu denen Victor Bächer, Cristina Fessler, Rosina Kuhn, Hugo Schuhmacher oder Roland Hotz zählten – hatten sich einen Namen gemacht. Ihre politische Haltung hatte zwischenzeitlich einen Reflexions- und Reifeprozess durchgemacht, ihre künstlerische Handschrift Eigenständigkeit erlangt. Das Politische blieb jedoch ihr Thema.

Hugo Schuhmacher

Hugo Schuhmacher, Mitbegründer der Produga, beschäftigte sich in den 1970er Jahren mit der damals aufkommenden Thematik von Umwelt, Natur und Technik. Dem herrschenden Fortschrittsglauben stand er skeptisch gegenüber. So kritisierte er mit seinem Aquarell *Natur IV* (o.J., Ankauf 1974, Inv. Nr. 3577) die akute Gewässerverschmutzung. Zu sehen ist ausgelaufenes Öl, das irisierend schmierig auf einer leicht gewellten Wasseroberfläche schillert. Die Irritation liegt aber nicht in der Darstellung des verschmutzten Wassers, da der Künstler dieses durch die bunten Spektralfarben, die sich ergeben, wenn sich das Licht an der Oberfläche bricht, buchstäblich «schönfärbt». Die Störung bewirken vier in Trompe-l'œil-Technik gemalte Ösen, die hart und brutal schwarze Löcher in die Leinwand zu stanzen scheinen. Die Landschaftszerstörung hatte Schuhmacher zugleich als Bildzerstörung inszeniert. Das Motiv der Öse sowie des Autos tauchen in Schuhmachers Bilder als Inbegriff von Macht und Zerstörung immer wieder auf.

Schuhmacher formulierte seine Zivilisationskritik mittels der Sprache der Pop Art und des Fotorealismus. In manchen Kompositionen integrierte er zudem Elemente der geometrischen Formensprache, um die Statik der Darstellungen aufzubrechen und Dynamik zu suggerieren. Schuhmachers politisches Interesse manifestiert sich auch in dem 15-teiligen Fries *Natur und Technik* (1976, Ankauf 1976, Inv. Nr. 12238), in dem er die geschichtliche Entwicklung von der Dampflokomotive bis zum Fischsterben in seiner ganzen Ambivalenz zum Thema macht. Bilder von Hugo Schuhmacher kaufte der Kanton seit den 1970er Jahren regelmässig und vergab Aufträge für Wandbilder. Zu diesen zählten die Wandmalerei *Naturbilder aus der nächsten Umgebung* (1979) für das Massnahmenzentrum Uitikon Waldegg (zerstört) oder der Ankauf des Grossformats *Dschungelzeichen* (1988, Ankauf 1991, Inv. Nr. 8208), in dem Schuhmacher – eine Folge seiner Reise nach Bali – Eindrücke der exotischen Welt in einer Weise festhielt, die zeigte, dass der Künstler seine pessimistisch trübe Weltsicht der 1970er Jahre abgelegt hatte.

¹³⁹¹ Vgl. Billeter/Schweiger 1976, o.S.

¹³⁹² Billeter/Schweiger 1976, o.S.

Peter König und Maja Zürcher

Dem Fortschritt gegenüber misstrauisch eingestellt war auch Peter König (*1937). Die im fotorealistischen Stil und mit Farbstiften gezeichnete Darstellung eines zugeschnürten Kehrichtsacks in einem Hinterhof, betitelt *Nach dem 1. Mai* (1979, Ankauf 1980, Inv. Nr. 6225), kann als Indiz für die pessimistische Stimmung gewertet werden, die aufkam, als die Vision des linearen Fortschritts und des steten Wachstums zerbrochen war. Hingegen evoziert das Pastell *Jazz* (o.J., Ankauf 1987, Inv. Nr. heute verschollen) die Atmosphäre des neuen Lebensgefühls und der in Zürich in Mode gekommenen Jazzkeller. Der Jazz hat auch Maja Zürcher (1945–1997), ein anderes Produga-Mitglied, bewogen, Rhythmen in abstrakte Farbholzschnitte zu übertragen.

Victor Bächer

Das Kernmotiv des Produga-Gründungsmitglieds und Moralisten Victor Bächer (1933–2015) war die Darstellung des Lebens als grosses Welttheater. Seine Beobachtungen des privaten und öffentlichen, des politischen und kulturellen Lebens übersetzte er in bedeutungsvolle Figuren und Symbole, die er wie auf einer Bühne zueinander in Beziehung setzte. So entstanden nebeneinander spontane Zeichnungen sowie leinwandfüllende Darstellungen. Die runden, fleischlichen Leiber malte er häufig in einem deftigen und sinnlich orientierten Realismus.¹³⁹³ Es sind die kleinen und grossen Handlungen des individuellen Lebens, die den Künstler anregten, sie kritisch zu beleuchten und zu hintergründigen, bisweilen satirisch ironischen Panoramen des Menschlich-Allzumenschlichen zu verbinden.

Anfang der 1980er Jahre erwarb der Kanton die ersten drei Zeichnungen (*Paris*, 1981, Inv. Nr. 6866; *Aus dem Leben III*, 1982, Inv. Nr. 7363 und *Aus dem Leben I*, 1983, Inv. Nr. 7361). Mit dynamischem Strich zeichnete Bächer nackte Gestalten aufs Papier, die Gesichter zur Groteske verzerrt. In der Allegorie *Hätte Paris Helena nur einen Apfel geschenkt* (1984, Ankauf 1985, Inv. Nr. 7383) vermischte Bächer mythologische Symbole wie den Apfel der Helena oder das Füllhorn mit Realfiguren zu einem spannungsgeladenen Sittenbild. Im selben Jahr realisierte er für das Tierspital der Universität Zürich an der Winterthurerstrasse ein grossformatiges Wandbild für das Foyer des Demonstrationshösaaes. Protagonisten sind realistisch dargestellte Tiere wie Pferde und Schweine. Menschen, auf Klappstühlen sitzend, mit dem Rücken zum Publikum, führen Regie über das Geschehen. Sie scheinen über Glück und Leid, über Leben und Tod der Tiere zu befinden. Der in der 68er-Bewegung politisierte Victor Bächer¹³⁹⁴ gab seine kritische, hinterfragende Haltung nie auf. Bis zu seinem Tod beschäftigten ihn die aktuellen sozialen und politischen Ereignisse, die er lustvoll in humorvolle, zum Nachdenken anregende Geschichten verpackte (aus der Serie *Erlebnisse: Träume, Gefühle, Realität*, 2009, Ankauf 2009, Inv. Nrn. 15161–15164).

Victor Bächer blieb der Figurenmalerei zeit seines Lebens verbunden. Selbst dann noch bevorzugte er die figurative Darstellung, als die abstrakte, konzeptuelle oder mediale Kunst in der Zürcher Kunstszene tonangebend war. Doch Bächer war nicht der einzige, den die Auseinandersetzung mit dem Menschenbild umtrieb. In Hans Bach (*1946), Werner I. Jans und Erich Sahli (*1939) fand er Gleichgesinnte. Sie gründeten die Gruppe ZEF (Zürcher Expressive Figuration), um gemeinsam dem

¹³⁹³ Vgl. Grossmann 1992, S. 67–69.

¹³⁹⁴ Vgl. Warring 1998/2015.

Verlust an Sinnlichkeit und der Sehnsucht nach dem unmittelbaren Leben¹³⁹⁵ etwas entgegenzuhalten.

Rosina Kuhn

Die Arbeit am Menschenbild, an der Identität und an der Selbstverwirklichung beschäftigte Rosina Kuhn (*1940), ein anderes Produga-Mitglied. Ein Zeuge für dieses Thema ist ein expressives Wandbild (o.T., 1982, Ankauf 1981, Inv. Nr. 12272), das aus einem eingeladenen Wettbewerb hervorging, der ausgeschrieben wurde, als das Gebäude an der Rämistrasse 74 von der Oberrealschule zum Deutschen Seminar der Universität Zürich (das heutige Rechtswissenschaftliche Institut der Universität Zürich) umgebaut wurde. Rosina Kuhn war soeben aus New York zurückgekehrt und hatte ein Atelier in der Roten Fabrik bezogen. Sie beobachtete die jungen Leute der «Zürcher Bewegung», die dort, ständig «herumsürmelten».¹³⁹⁶



Rosina Kuhn: *Ohne Titel (Teilansicht)*, 1982, Wandmalerei in Öl und Tempera, 360 x 1100 cm, Inv. Nr. 12272.

Diese Beobachtungen führten zu ihrem Konzept, ein Wandgemälde mit Porträts der jungen Nutzerschaft des Gebäudes zu machen. Da die Umbauten verzögert waren, konnte die Malerin ihren Auftrag nicht sofort ausführen. Des Wartens müde, schlich sie sich ins Gebäude und begann, ohne Vorzeichnungen in einem performativen Akt, in spontaner Gestik und mit kräftigen Farben Landschaften und mythologische Figuren auf die Wand zu malen. Da das vorgeschlagene Konzept jedoch Porträts von Jugendlichen vorsah, musste die Bildanlage später ergänzt und teilweise übermalt werden. Kuhn malte die Frauen auf der einen, die Männer auf der anderen Korridorseite. In ihrer Biografie schrieb die Künstlerin: «Da kommen sie einem entgegen wie bei einer Demonstration. Ich wollte ihnen die Möglichkeit geben, von der Wand herabzusteigen und vielleicht auch hier zu studieren. Vielleicht ist das dem einen oder anderen auch gelungen.»¹³⁹⁷

¹³⁹⁵ Vgl. Lienhard 1992, S. 5.

¹³⁹⁶ Kuhn 1983, S. 19–22.

¹³⁹⁷ Kuhn 2011, S. 50.

Rosina Kuhns Bilder – die Ankaukskommission hatte bereits 1982 das Blatt *Mythologie* (1982, Inv. Nr. 6907) erworben und kaufte 1987 die Leinwand *Michele e Giorgio* (o.J., Ankauf 1987, Inv. Nr. 7748) – stehen exemplarisch für diesen «Hunger nach Bildern»,¹³⁹⁸ der in den 1980er Jahren aufkam und der eine neue wilde, expressiv gestische Malerei nach Auflehnung und Befreiung von Dogmen und Konventionen hervorbrachte. Rosina Kuhn zählt zusammen mit Bigna Corradini oder Hans Witschi (*1954), der sich in den 1970er Jahren mit dem abstrakten Expressionismus und dem Thema der geplagten Kreatur und menschenähnlichen Wesen auseinandersetzte,¹³⁹⁹ zu den bedeutenden Zürcher Vertretern dieser Stilrichtung.

Feministische Positionen

Bigna Corradini

Bigna Corradini (*1951) war zwar kein Mitglied der Produga. Doch die gesellschaftskritische Haltung sowie die Auseinandersetzung mit Körper und Wahrnehmung trieben auch sie um, als sie Mitte der 1970er Jahre in Anlehnung an die expressive Geste der Neuen Wilden zu malen begann. Die ersten Bilder assoziierte sie noch mit der damals aktuellen Frauenthematik (*Berührung*, o.J., Ankauf 1981, Inv. Nr. 6736; *Gelb und Blumen*, 1977, Ankauf 1996, Inv. Nr. 8716). Später trat das menschliche Motiv in der Verschränkung mit der Landschaft zugunsten des Interesses an der Farbe, der Evokation spannungsreicher Energiefelder und einer zunehmend strukturierteren Arbeitsweise in den Hintergrund (*Tigerin sprang ins Feld und verschwand*, o.J., Ankauf 1984, Inv. Nr. 7210; *Japan*, o.J., Ankauf 1989, Inv. Nr. 7960; *Zusammenschluss*, 1998, Ankauf 2000, Inv. Nr. 10005).

Heidi Bucher

Auch Heidi Bucher (1926–1993) zählte zu den Künstlerinnen, die sich von der Vergangenheit befreien wollten, um zu neuem Selbstbewusstsein zu kommen. Sie stellte sich vor, dass man Geschichte abschütteln könne, wie man Kleider wechselt oder wie eine Schlange, die sich häutet und die mit jeder Haut ein Stück des Vergangenen hinter sich lässt.¹⁴⁰⁰ Um diese Haltung zum Ausdruck zu bringen, wendete sich Heidi Bucher Kleidungsstücken zu, aus denen sie Objekte bildete. Sie entwickelte eine Methode, die darin bestand, die Dinge in eine Latexmasse einzutauchen und als Objekt abzubilden und zu konservieren. Bald nahm sie auch Gegenstände und den häuslichen Bereich in den Blick, das heisst Orte, die traditionellerweise mit dem weiblichen Geschlecht assoziiert werden. Sie wendete ihr Vorgehen auf Möbel, Fenster, Türen und ganze Wohnräume an. Dabei erweiterte sie ihre Technik, indem sie die Objekte und Räume zuerst mit einem Tuch abdeckte, um danach Latex aufzutragen. Nach dem Trocknen der Masse konnte sie das Latexmaterial wie eine Haut abziehen. In der Hand hielt sie nun nicht nur eine Art Kopie der Vorlage, sondern auch etwas von deren Vergangenheit und Geschichte.

Der Kanton erwarb in den 1980er Jahre mehrere Arbeiten der Künstlerin. Beim ersten Werk handelt es sich um ein Latextischtuch auf Matratzenstoff (*Tischtuch*, o.J., Ankauf 1980, Inv. Nr. 12529). 1983 folgte der Erwerb eines *Fensters im Parterre* (1980, Ankauf 1983, Inv. Nr. 7042). Es folgte 1981

¹³⁹⁸ 1982 publizierten Max Faust und Gerd de Fries eine Publikation mit diesem Titel, der eine Ausstellung folgte. Untersucht wurde das Phänomen der neuen wilden Malerei in Deutschland.

¹³⁹⁹ Für die Sammlung wurden angekauft: *Menschlein II* (1982, Ankauf 1982, Inv. Nr. 6911); *Mädchen mit roter Blume* (1990, Ankauf 1991, Inv. Nr. 8255); *Stilleben: ein Bild und eine Vase [Amerika und Europa]* (1991, Ankauf 1992, Inv. Nr. 8273); o.T. (1997, Ankauf 2000, Inv. Nr. 8980).

¹⁴⁰⁰ Vgl. Munder 2005, S. 113–118.

Rettung der Haut, ozeanisch (1981, Ankauf 1983, Inv. Nr. 12271). Die Oberflächen dieser drei Arbeiten sind mit irisierend glänzenden Perlmutterpigmenten bemalt. Zu diesem Verfahren äusserte sich Heidi Bucher wie folgt: «Ich zeige alles [...] ganz lustvoll, überhöht. Es soll alles einen Glanz haben. Das Perlmutter, das ist mein Glück.»¹⁴⁰¹ Mit Kobaltblau bemalte Heidi Bucher die Arbeit *Die Wässer* (um 1985–1987, Ankauf 1988, Inv. Nr. 7899).



Heidi Bucher: *Villa Bleuler – Pompeij*, 1991, Mineralfarbe auf Latex, 91 x 230 cm, Inv. Nr. 8394.

1993 schliesslich erwarb der Kanton Zürich eine Arbeit, die Heidi Bucher im Treppenhaus der Villa Bleuler realisiert hatte. Dabei haben sich im Abdruck Spuren der Kacheln und der pompejanischen Motive erhalten, mit denen das Treppenhaus dekoriert ist (*Villa Bleuler, Pompeij*, 1991, Inv. Nr. 8394). Heidi Bucher bewahrte ihre «Häutungen» sorgfältig auf und, wenn sie konnte, verkaufte sie die Werke. Ihre Arbeit hatte somit nicht bloss prozessualen Charakter. Sondern ihr ging es auch um das Produkt. Ihr Vorgehen demonstriert eine Art Spurensuche. In gewisser Weise steht sie in Analogie mit der Archäologie, die ihre Grabungen ebenfalls mit dem Ziel vornimmt, die Vergangenheit zu erforschen im Hinblick darauf, Erkenntnisse zu gewinnen. Nach Philip Ursprung war Heidi Bucher eine der wenigen, die ein Verfahren entwickelten, um den historischen Raum zu untersuchen.¹⁴⁰²

Die Überfremdungsdebatte

Ein Thema, das die Gemüter vehement erhitze, war die Überfremdungsdebatte.¹⁴⁰³ Die Erdölkrise schürte die Ängste um den eigenen Arbeitsplatz. Die Schuld schob man den Fremdarbeitern in die Schuhe, die man zwar in grosser Zahl gerufen hatte, dann aber ohne Ansehen der Person diffamierte und als unliebsame Minderheiten abschieben wollte. Zu Beginn der 1960er Jahre waren Einzelne so weit gegangen, eine «Anti-Italiener-Partei» zu gründen.¹⁴⁰⁴ 1970 folgte die erste Überfremdungsinitiative des Rechtspopulisten James Schwarzenbach (1911–1994), der die Schweiz ebenfalls vor Überfremdung schützen wollte. Weitere Initiativen folgten. Die Debatten verliefen äusserst emotional und rissen tiefe Gräben in der Gesellschaft auf.

¹⁴⁰¹ Heidi Bucher zit. nach Munder 2014, S. 113–118, hier S. 117.

¹⁴⁰² Vgl. Ursprung 2004, S. 119–123.

¹⁴⁰³ Die Einwanderungswelle begann 1945. Durch laxer Einwanderungsgesetze förderte die Schweizer Regierung die Ankunft von Gastarbeitern, indem sie ihnen unterschiedliche Formen von Arbeitsbewilligungen anbot.

¹⁴⁰⁴ Vgl. SF ANTENNE 1963: Albert Stocker gründete in Zürich die Schweizerische überparteiliche Bewegung zur Verstärkung der Volksrechte und der direkten Demokratie.



Mario Comensoli: *Camionneur*, 1965, Mischtechnik auf Leinwand, 125 x 125 cm, Inv. Nr. 7474.
© 2018, ProLitteris, Zürich.

Mario Comensoli

Einer, der die Debatte um diese Thematik sehr genau beobachtete, war Mario Comensoli (1922–1993). Comensoli, der im Subproletariat Luganos aufgewachsen war und seit 1945 in Zürich lebte, hegte grosse Sympathie für die Gastarbeiter. Sie waren damals im Baugewerbe, in den Fabriken und Dienstleistungsbetrieben omnipräsent und verpassten diesen Produktionsstätten eine charakteristische Note. In ihrer Gesellschaft fühlte er sich wohl, und so erhob er um 1957 die Darstellung der ausländischen Arbeiter zu seinem bevorzugten Sujet. Das Gemälde *Camionneur* (1965, Ankauf 1985, Inv. Nr. 7474) ist exemplarisch für diese Arbeitsphase. Comensoli hatte den Protagonisten monumental ins Bild gesetzt. Hatte ihn in erdig braunen Farben gemalt. «Alles Unwesentliche ist vernachlässigt, der Raum unbestimmt, weil es allein auf die Geste, den inneren Kern des Menschen ankommt.»¹⁴⁰⁵ Mit dem Dargestellten, Vittorio Vigani, war Comensoli befreundet, er sass ihm auch für andere Bilder Modell.¹⁴⁰⁶ Stets malte ihn Comensoli in realistischer Manier und in einer Weise, die ihn Ruhe und Würde ausstrahlen lässt.

In den 1980er Jahren hatte sich gesellschaftlich viel verändert. Mario Comensoli wendete sich der aufständischen Jugend zu, die mittlerweile die «Revolution» als Fest feierte. Es entstanden spielerische und optimistische Werke. Comensoli hatte seine Bildsprache angepasst. Sein erdverbundener Realismus und die in der italienischen Tradition gehaltene Figuration waren einem skizzenhaften Stil und poppigen Farben gewichen. Zu dem Wettbewerb für die Wandbilder in den Korridoren des Deutschen Seminars (heute Rechtswissenschaftliches Institut) an der Rämistrasse 74 war auch Mario Comensoli eingeladen, Bildvorschläge einzureichen. Seine Entwürfe feierten das Leben der Studentinnen und Studenten. Er zeigte sie lesend und tanzend; zeigte sie in sportlichen Kostümen ebenso wie in schwarzem Talar mit Doktorhut. Seine Skizzen, angereichert mit erotischen Szenen und dem Konterfei Zwinglis, waren spontan, spöttisch, ernst und parodistisch zugleich. Sie

¹⁴⁰⁵ Magnaguagno 1989, S. 7–10, hier S. 8.

¹⁴⁰⁶ Berini o.J.

zielten auf eine lebensfrohe, zukunftsgerichtete Wirklichkeit. Comensolis Entwürfe wurden jedoch nicht ausgeführt.¹⁴⁰⁷ Den Zuschlag bekam wie oben dargestellt Rosina Kuhn.

1989 erwarb der Kanton das Gemälde *Beichte* (1986, Ankauf 1989, Inv. Nr. 7959). Es zeigt abermals einen neuen Aspekt des Künstlers, den Guido Magnaguagno wie folgt beschreibt: «Comensoli malt seinen *Kongress der Ungetauften* insbesondere seit 1985 in einer malerisch ganz spontanen Manier vor düsterem, ortlosem Hintergrund. Er ist kein Genremaler, kein Milieuschilderer – er beschränkt sich auf die exemplarische Figur, auf die sinnbildhafte Situation. Seine entindividualisierten, absichtsvoll «gesichtslosen» Protagonisten agieren auf einer leeren Bühne, welche die Prägnanz des Gestischen verstärkt. Bewegung, Handlung, Aktion: Formen des Verlebendigens, mehr barockes Welttheater als gesellschaftskritische Analyse.»¹⁴⁰⁸

Strukturwandel: Die Stadt als Lebens- und Kulturraum

Der strukturelle Wandel von der Industrie- zur Dienstleistungs- und Informationsgesellschaft hatte Stadt und Land verändert. Die Umgestaltungen waren augenfällig und gaben Anlass zu engagierten Debatten. Zog man in den 1960er Jahren in die Stadt, wo die guten Jobangebote der Banken und Versicherungen lockten, floh man in den 1970er Jahren bereits wieder aufs Land.¹⁴⁰⁹ Die Stadt wurde als unwirtlich und unwohnlich empfunden. Man beklagte die schwindende Lebensqualität. Auf dem Land jammerte man über die monotonen Betonbauten der wachsenden Agglomerationen, die die landwirtschaftlichen Nutzflächen zum Schrumpfen brachten. Um das aufkommende Verkehrsvolumen der Pendlerbewegungen zu bewältigen, baute man Strassen und Autobahnen.¹⁴¹⁰ Sie erstreckten sich entlang des Sees und über die sanften Hügelzüge. Die einst weitherum sichtbaren Eichen und Obstbäume auf den Kuppen verschwanden. Ebenso die Magerwiesen, die sich über die Hänge ausgebreitet hatten.¹⁴¹¹ Die Veränderungen passierten rasch. Die Menschen waren überrumpelt. Nicht nur die Natur geriet aus dem Gleichgewicht. Auch weltpolitisch herrschte eine angespannte Stimmung: Die 1970er Jahre endeten mit Enttäuschungen. Die Erdölkrise stürzte den Westen in eine Rezession. Wirtschaftliche Stagnation, die steigenden Staatsausgaben und die daraus resultierende Inflation prägten das Jahrzehnt. Der Traum von Vollbeschäftigung und Wohlstand für alle kam an seine Grenzen: «Denken wir zurück [...] so türmen sich vor unserem inneren Auge unweigerlich apokalyptische Szenarien auf: Bhopal, Schweizerhalle, Tschernobyl, Waldsterben, Ozonloch, Atombomben, Aids, Kalter Krieg, Reagan, Thatcher, Breschnew und Kohl. Das vermeintliche Ende der Geschichte war erreicht, der Abgrund schien nahe.»¹⁴¹² Einige Künstlerinnen und Künstler beobachteten diese Entwicklungen aufmerksam. Sie hielten den Veränderungen des Stadtbildes ihre Vision entgegen. Die Behörden reagierten äusserst autoritär auf die Visionen.

Harald Naegeli

1977 entstanden die ersten Graffiti in Zürich. An vielen Hausfassaden des Zürichbergs erschienen kürzelhafte, mit schwarzer Farbe gesprayte Strichzeichnungen. Ein Unbekannter, der später unter

¹⁴⁰⁷ *Entwürfe 1 + 2* (1981, Inv. Nrn. 7709, 7710).

¹⁴⁰⁸ Magnaguagno 1989, S. 7–10, hier S. 10.

¹⁴⁰⁹ Vgl. Baumann [A] 1975, S. 8–14: Lebten 1962 noch über 440'000 Menschen in der Stadt, so zählte man 1975 noch knappe 396'000 Einwohner.

¹⁴¹⁰ Vgl. Baumann [A] 1975, S. 8–14: Zählte man 1905 im Kanton Zürich 154 Personenautomobile, so waren es 1975 schon 322'000 Personenwagen.

¹⁴¹¹ Vgl. Künzi 1970 S. 14–20.

¹⁴¹² Kaiser 2005, S. 13–18.

dem Namen «Sprayer von Zürich» bekannt wurde – es war Harald Naegeli (*1939) –, sprayte seine Figuren präzise an Hauswände und krude Betonmauern. Stets überraschend tauchten sie im Stadtraum auf. Überlebensgross, manche gar um die Ecke eilend, blickten die filigranen Strichfiguren den Stadtwanderer, die Stadtwanderin kühn und unerschrocken an. Der damals noch unbekannte Künstler malte seine oft witzigen Gestalten spontan mit der Spraydose auf die Wand. Er agierte im Verborgenen, oft in der Nacht. Öffentliche Gebäude machten dabei keine Ausnahme. 1978 sprayte er *Undine* (1978, Inv. Nr. 12084), eine gestreckte, scheinbar über den Boden schwebende Figur, an die Betonwand des Universitätsgebäudes des Deutschen Seminars. Das spannungsvolle Verhältnis, das sich einerseits aus der Sensibilität des Strichs, die im Gegensatz zur Härte des Betons stand, und andererseits aus der auf die Architektur bezogenen Konzeption ergab, war charakteristisch für den Künstler, der seine Figuren aus Protest gegen die zunehmende Anonymität der Stadt realisierte. Doch mit dem als anarchistisch empfundenen Aktionismus, quasi ungebeten öffentliche und private Hauswände zu besprayen, gegen gesellschaftliche Ordnungsprinzipien und Regelwerke zu verstossen, handelte sich Harald Naegeli Ärger ein. Man verstand Naegelis Protest und den Wunsch nach ungebundener Freiheit nicht.



Harald Naegeli: *Undine*, um 1978, Graffiti auf Beton, ca. 120 x 280 cm, Inv. Nr. 12084,
© 2018, ProLitteris, Zürich.

Die aufgebrachte Bevölkerung setzte ein Kopfgeld von Fr. 3000.– auf den Phantomsprayer aus. Die Polizei machte Jagd auf den Unbekannten. Im Juni 1979 erfolgte eine erste Festnahme. Das juristische Vorgehen im Fall des Sprayers von Zürich führte zu einer Politisierung der Sprayaktionen.¹⁴¹³ In der Folge bekam Harald Naegeli, trotz Protest aus dem In- und Ausland und der Anerkennung seiner Graffiti als Kunst,¹⁴¹⁴ die extreme Härte der Justiz zu spüren. Die Gerichte deuteten Naegelis Vergehen vor dem Hintergrund der 1980/81er Jugendbewegung. Man warf ihm vor: «... über Jahre hinweg und mit beispielloser Härte, Konsequenz und Rücksichtslosigkeit die Einwohner von Zürich zu verunsichern und ihren auf unserer Rechtsordnung beruhenden Glauben an die Unverletzlichkeit des Eigentums zu erschüttern.»¹⁴¹⁵ Ein Exemplum sollte statuiert werden. Das Urteil sollte abschreckende Wirkung haben. Das Gericht brummte ihm in einem Prozess 1981 neun Monate Haft unbedingt auf sowie eine Busse von Fr. 200'000.–. Naegeli entzog sich vorerst der Strafe

¹⁴¹³ Zur Biografie von Harald Naegeli: vgl. Naegeli 2000, o.S.

¹⁴¹⁴ Willy Rotzler hatte im Auftrag von Stadtpräsident Sigmund Widmer ein Gutachten verfasst, in dem er argumentierte, dass Naegelis Strichfiguren Kunstwerke sind: vgl. Billeter 2005, S. 89–104.

¹⁴¹⁵ Urteil des Obergerichts zit. nach ak 2004, S. 17.

durch Flucht nach Deutschland, wo sich Heinrich Böll, Willy Brandt und Joseph Beuys gegen seine Auslieferung wehrten.¹⁴¹⁶ Da Naegeli inzwischen international gesucht wurde, wurde er 1984 an die Schweiz ausgeliefert, wo er seine Strafe absass. Danach kehrte er wieder nach Deutschland zurück.

Bereits 1995 hatte die Baudirektion anlässlich eines Umbaus des Deutschen Seminars den Wassergeist *Undine* als erhaltenswert eingestuft und provisorisch durch eine Holzabdeckung geschützt. 2004 wurde die Figur im Rahmen von Malerarbeiten an der Fassade restauriert und wieder freigelegt. Während einer Stippvisite hatte Naegeli 1999 abermals eine Spraydose gezückt und an eine Wand des Universitätsspitals eine weitere Figur gesprayt (*Figur*, um 1999, Inv. Nr. 17611). Somit figurieren heute zwei Werke im Inventar der Kunstsammlung. Bisher wurden indes keine Grafikarbeiten oder Zeichnungen des Künstlers erworben, der seit 1990 an einem meditativen, zeichnerischen Werk arbeitet, das er als *Urwolke* bezeichnet und das einen Kontrapunkt zu seinen aktionistischen Raumbildern darstellt. Naegeli gilt heute als Vorbote der Street Art. Seine flüchtigen Geister erschienen im öffentlichen Raum, bevor Keith Harings bunte Graffiti-Männchen ihren weltumspannenden Siegeszug antraten.¹⁴¹⁷

Aleks Weber

Kurfiss' poetische Sicht auf die Stadt mit den verzerrten Stadtlandschaften waren subjektiven Empfindungen geschuldete Botschaften über die dynamisch sich wandelnde Stadt. Dieser Sicht stehen die düsteren, von Pessimismus geprägten Darstellungen des politisch kritischen Winterthurers Aleks Weber (1961–1994) gegenüber. Beide Werke wurden 1985 erworben, wobei Weber sein Bild *VOLG* bereits 1983 gemalt hatte.¹⁴¹⁸



Aleks Weber: *VOLG*, 1983, Öl auf Baumwolle, 130 x 210 cm, Inv. Nr. 7388,
© 2018, ProLitteris, Zürich.

Zu diesem Zeitpunkt soll Bendicht Fivian (*1940) auf die expressiv-realistischen Bilder des jungen Wilden, der sie im Szene-Restaurant Widder gezeigt hatte, aufmerksam geworden sein. Fivian ermunterte den jungen Autodidakten, seine Bilder in öffentlichen Ausstellungen zu präsentieren. Prompt erhielt Weber 1984 ein Stipendium des Kantons, als er an der Zürich-Land-Ausstellung teilnahm. Ein Jahr später konnte er als Gast der Künstlergruppe Winterthur an der Dezemberausstellung im Kunstmuseum Winterthur seine Werke zeigen. Aus dieser Ausstellung erwarb der Kanton besagtes Gemälde für die Sammlung. Obwohl Weber keine künstlerische Ausbildung genossen hatte, fielen seine Bilder durch die kraftvolle und emotionale Gestik, die

¹⁴¹⁶ Vgl. Isler 2004, S. 21.

¹⁴¹⁷ Vgl. Steiner 2004, S. 51.

¹⁴¹⁸ *VOLG* (1983, Ankauf 1985, Inv. Nr. 7388).

diagonalen Kompositionen und die kühnen, schräg angeschnittenen Bildausschnitte auf. Dieser Ästhetik folgte auch die mit tief schwarzer Farbe gemalte Ansicht der Winterthurer Bahngeleise und der fahrenden Züge, die in einem engen Kanal zwischen den Häuserschluchten in die «Freiheit» brausten. Webers Bilder sind Verarbeitungen seiner düsteren Sicht auf eine seiner Meinung nach materiell und geistig zubetonierten Welt ohne Freiräume. Diese Ansicht hatten zur gegebenen Zeit viele Jugendliche geteilt. Kunstkritikerinnen und -kritiker sowie die kantonalen und städtischen Kunstverantwortlichen begriffen Webers Darstellung als exemplarischen Ausdruck des Zeitgeistes und förderten den Künstler mit Stipendien und Atelieraufenthalten. Trotzdem waren die Werke nicht unumstritten. Jedenfalls überlegte sich 1989 der Vorstand der Künstlergruppe Winterthur, ob es opportun sei, Weber angesichts seiner «anarchistischen Aktivitäten» als Mitglied in die Gruppe aufzunehmen.¹⁴¹⁹

1992 erwarb der Kanton zwei weitere Arbeiten auf Papier aus einer Ausstellung in der Winterthurer Galerie GE. Beide Arbeiten (*La Trashedi Hümah*n, 1985, Ankauf 1992, Inv. Nr. 8386 sowie *Bezirksanwaltschaft*, 1986, Ankauf 1992, Inv. Nr. 8387) zeigen brennende Gebäude. Die beiden Zeichnungen sind in einer emotional aufgewühlten Handschrift gestaltet. Weber hatte die beiden Arbeiten im Gefängnis gemalt, wo er drei Jahre verbrachte, davon zwei in Isolierungshaft und mit Überwachungskamera.¹⁴²⁰ Als im Frühling und Sommer 1984 mehrere Sprengstoffanschläge – einer davon auf das Haus von Bundesrat Rudolf Friedrich –, Brandstiftungen, Sprayereien und eingeschlagene Schaufenster die Bevölkerung Winterthurs aufschreckten und zutiefst verunsicherten, startete die Polizei im November eine grossangelegte Verhaftungsaktion. Sie nahm 32 junge Leute fest. Unter diesen war auch Aleks Weber, der als einer der Hauptverdächtigen galt.¹⁴²¹ Da seine ebenfalls verhaftete junge Freundin im Gefängnis Selbstmord begangen hatte, wollte man weitere Selbsttötungen vermeiden und auferlegte den Hauptverdächtigen, zu denen Weber zählte, besonders harte Bedingungen.¹⁴²² Nach Absitzen der Strafe – Weber erhielt vom Obergericht 1989 vier Jahre Zuchthaus, konnte aber wegen guter Führung früher entlassen werden – verliess Weber die Schweiz und verbrachte mehrere Jahre in Paris und New York. 1992 kehrte er aus gesundheitlichen Gründen in die Schweiz zurück, wo er zwei Jahre später verstarb.

Giuseppe Reichmuth

Das Gemälde *Zürich Eiszeit* (1975, Ankauf 2008, Inv. Nr. 14750) hatte Giuseppe Reichmuth (*1944) im fotorealistischen Stil gemalt. Es zeigt ein Szenario, das Zürich als apokalyptisch auffasst: «Die Eiszeit ist ausgebrochen, zwischen den geschichtsträchtigen Häusern liegen Eisschollen, in denen noch ein Kriegsschiff feststeckt und auf denen Pinguine herumstehen. Das Bild wurde unter anderem interpretiert als Anklage auf die angeblich vereisten, verknöcherten Verhältnisse des damaligen Zürichs, die auch von der Zürcher Jugendbewegung und Schriftstellern wie Fritz Zorn angeprangert wurden.»¹⁴²³ Das gesellschaftskritische Bild, das Giuseppe Reichmuth schuf und mit dem er die Kälte der Geldstadt Zürich kritisierte, wurde in den 1980er Jahren geradezu zum Inbild der in Zürich abermals ausgebrochenen Jugendunruhen. Auslöser waren die staatlichen Kredite an das Opernhaus.

¹⁴¹⁹ Vgl. am 1989.

¹⁴²⁰ anonym 1985, [8.1.1985]: Auch während seiner Zeit im Gefängnis schien Weber am öffentlichen Leben teilgenommen zu haben. Jedenfalls las er aufmerksam die Zeitung. Der «Tages-Anzeiger» vom 8. Januar 1985 berichtete über einen Brand in Le Locle, bei dem mehrere Menschen starben. Dieser Bericht soll Weber zu seinem Bild *La Trashedi Hümah*n (= la tragédie humaine) angeregt haben.

¹⁴²¹ Vgl. bbü 1993.

¹⁴²² Vgl. bbü 1993.

¹⁴²³ Reichmuth o.J., sowie Bodmer o.J.

Während diesem Subventionen zugesprochen wurden, fühlte sich die Jugend mit ihrem Begehren nach nicht kommerzorientiertem kulturellem Freiraum in Form eines autonomen Jugendzentrums übergangen. In ihrer Wut rissen die Jugendlichen den Parkplatz vor dem Opernhaus auf und warfen mit Pflastersteinen. Im Kreis 5 besetzten sie ein Gebäude, das sie zum AJZ (Autonomes Jugendzentrum) erklärten. Dieses wurde kurz darauf in einer Nacht- und Nebelaktion auf Veranlassung der Behörden durch die Abrissbirne zerstört. Slogans wie «Mach aus dem Staat Gurkensalat» oder «Züri brännt» kursierten. Die Auseinandersetzungen hielten jedoch nicht mehr lange an.

Die Gründung der F+F Schule: Ein Laboratorium der Wahrnehmung

Die Loslösung der Ausbildung vom Angewandten und die Möglichkeit einer Ausbildung in freier Kunst eröffnete neue Spielräume. Diesbezüglich ging ein wichtiger Impuls von einer Gruppe Dozierender der Zürcher Kunstgewerbeschule aus. Sie riefen eine spezielle Klasse für die seit Langem erwünschte Ausbildung für freie Kunst ins Leben. Diese Dozenten waren Serge und Doris Stauffer,¹⁴²⁴ Bendicht Fivian und Hansjörg Mattmüller. Sie konnten 1964 den neuen Direktor Mark Buchmann¹⁴²⁵ überzeugen, eine Klasse für freie Kunst zu beantragen. Die Klasse «Form und Farbe» wurde im Wintersemester 1965 erstmals durchgeführt. Gestalterische und pädagogische Experimente wurden gefördert. In kurzer Zeit entwickelte sich die Klasse zu einer Alternative zu den herkömmlichen Unterweisungsformen. Bendicht Fivian orientierte sich in seinen Lektionen an der Pop Art. Nicht die französische Avantgarde gereichte zum Vorbild, sondern die Objekte und Gegenstände der Massenkultur. Doris Stauffer (1934–2017) initiierte den Kurs «Teamwork». Sie führte Happenings durch und engagierte sich für die Frauenbefreiungsbewegung (FBB). Serge Stauffer (1929–1989) entwickelte ein Konzept, in dem er Kunst als Forschung definierte.¹⁴²⁶ Die politische Haltung der Studierenden und Dozierenden sowie die Unterrichtsmethoden – «... praktische und theoretische Arbeit im gruppenspezifischen Prozess, Diskussion über gesellschaftliche Zusammenhänge, Mitspracherecht der Schüler und Klassenrat»¹⁴²⁷ – führten bald zu massiven Auseinandersetzungen mit dem restlichen Lehrerkollegium, worauf die vier hauptverantwortlichen Lehrer ihre Kündigung einreichten. Das Experiment «Form und Farbe» wurde 1970 ersatzlos aus dem Lehrplan der restriktiven Kunstgewerbeschule gestrichen.¹⁴²⁸

Die Idee starb jedoch nicht, denn Serge und Doris Stauffer gründeten 1971 zusammen mit Hansjörg Mattmüller die F+F Schule für experimentelle Gestaltung Zürich, wo sie ihre freie Gestaltungspädagogik weiterentwickeln und erproben wollten.¹⁴²⁹ Serge Stauffer baute sein Konzept der Kunst als Forschung zu einer eigenständigen Theorie aus.¹⁴³⁰ Die Klasse «Form und Farbe» und die F+F Schule mit ihrer von Stauffer geprägten systemkritischen, sozialen, psychologischen und

¹⁴²⁴ Vgl. Hiltbrunner 2013: Serge und Doris Stauffer lernten von 1952 bis 1955 eine sachlich geprägte Fotografie bei Hans Finsler und Alfred Willmann an der Kunstgewerbeschule. Serge Stauffer arbeitete im Grafikatelier von Josef Müller-Brockmann oder als Assistent von Max Bill. Von 1957 bis 1964 unterrichtete er an der Fotoklasse der Kunstgewerbeschule. Parallel dazu beschäftigte er sich mit dem Surrealismus, Fluxus und der Wiener Avantgarde. Serge Stauffer galt als hervorragender Kenner des Œuvres von Marcel Duchamp, dessen Texte er akribisch übersetzte und über den er mehrere Bücher publizierte.

¹⁴²⁵ M. Buchmann war von 1964 bis 1973 Direktor der Zürcher Kunstgewerbeschule.

¹⁴²⁶ Vgl. Stauffer 2013, S. 179–231.

¹⁴²⁷ Grossmann 1978, S. 79–194, hier S. 169.

¹⁴²⁸ Grossmann 1978, 143–169, hier S. 169.

¹⁴²⁹ Heute F+F Schule für Kunst und Mediendesign.

¹⁴³⁰ Parallel dazu stellte er in jahrelanger, akribischer Arbeit eine kritische Ausgabe von Marcel Duchamps Schriften zusammen. Siehe Stauffer 1991.

ideologiekritischen Ausrichtung wirkten äusserst anregend und prägten eine ganze Künstlergeneration, die «für das Eigentümliche von Lebensentwürfen offen war und Kunst nach ihrer Experimentalität und sozialen oder politischen Kraft beurteilten».¹⁴³¹ Zu diesen Kunstschaffenden, auf die der Unterricht der neu gegründeten freien Kunstklasse der F+F geradezu beschleunigend wirkte, zählten Anton Bruhin, Liliane Csuka, Rudolf de Crignis, Max Frei (ALMA), Karl Gerstner, Manuel Halpern, Walter Pfeiffer, Urs Plangg, Markus Raetz, Dieter Roth, Klaudia Schifferle, Peter Schweri, Roman Signer, Peter Storrer und André Thomkins. Die unkonventionelle Kunstpraxis hatte auch Einfluss auf Künstler wie David Weiss des Künstlerduos Fischli/Weiss oder Urs Lüthi. Letztere hatten bereits 1963 bis 1964 den Unterricht bei Hansjörg Mattmüller an der Kunstgewerbeschule besucht.

Viele der Absolventinnen und Absolventen wendeten sich der Prozess- und Konzeptkunst zu. Sie nahmen eine ironisch witzige Haltung ein und schickten sich an, die Kunstszene in den 1980er Jahren neu aufzumischen. Der Zwist zwischen Figuration und Abstraktion interessierte sie nicht mehr, sondern die Sprache der Pop Art, der Performance und des Happenings. In ihren Werken gewannen Inhalte wie die Auseinandersetzung mit Sprache und Musik, mit den Phänomenen der Massenkultur, mit den gesellschaftlichen Rollen und Biografien an Bedeutung. Experimente mit neuen Medien wie Text, Fotografie, Film und Video brachen die Hierarchien und die traditionellen Gattungen auf.

Manuel Halpern

Von Manuel Halpern (*?) erwarb der Kanton eine im Stil des Comic strips gezeichnete Serie (aus der Serie *10 Bilder*, um 1984, Ankauf 1984, Inv. Nrn. 7215a–j), in der der Künstler das in seiner Generation verbreitete Gefühl der Ambivalenz gegenüber einer sich verändernden Welt verarbeitete. Protagonist ist die Figur eines Stadtindianers. Dieser, Stellvertreter für einen in der eigenen Umgebung fremd gewordenen Menschen, sucht nach Orientierung. Dabei findet er sich auf der Jagd nach dem Glück bald friedlich am Lagerfeuer sitzend, bald als Zielscheibe unheimlichen Mächten ausgeliefert oder mit verschiedenen Apparaten der aufkommenden Technologie konfrontiert. Manuel Halperns Erzählung ist eine Auseinandersetzung mit der eigenen Identität und eine zeittypische Kritik an einer sich zunehmend am Konsum orientierenden Gesellschaft.

ALMA

For sale (um 1990, Ankauf 1990, Inv. Nr. 8186) heisst eine achteilige Serie von bearbeiteten Holzschnitten des Duos ALMA und verweist auf eines der Themenfelder, mit denen sich Max Frei (*1958) und Alf Hofstetter (*1956) beschäftigen. Die beiden Künstler hatten sich 1986 zur Produktionsgemeinschaft ALMA zusammengeschlossen, um im Dialog miteinander Bilder zu malen. Die meist kleinformatigen Doppelbildtafeln geben die künstlerische Auseinandersetzung der beiden Autoren wider, die diese über frei gewählte Sujets in adaptierten Ansätzen aus der Werbe- und Designwelt führen (*o.T.*, um 1990, Ankauf 1990, Inv. Nrn. 8184a–f). In einer zweiten Serie von sechs Täfelchen, die der Kanton kaufte, verhandeln sie über Andy Warhols Interpretation von Marilyn Monroe als Ikone der Medienkultur, die dieser 1967 gemalt hatte (*o.T.*, um 1990, Ankauf 1990, Inv. Nrn. 8185a–f). Über den Ansatz von ALMA schreibt Henry Spaeti: «Es wird gewildert, kopiert, geklaut, zitiert, uminterpretiert ohne wenn und aber. Der Eine interpretiert und stellt das Sujet auf seine Art dar, der Andere kontrovers. Zusammengestellt zu einem ganzen Bild ist ein echter Dialog

¹⁴³¹ Hiltbrunner 2013, S. 7–9.

abzulesen, als würden die beiden Künstler miteinander vor dem Betrachter diskutieren: ernsthaft, witzig, provokativ und sicher mit viel Spass bei der Sache.»¹⁴³²

André Thomkins

André Thomkins (1930–1985) liebte das Spiel mit enigmatischen Symbolen und Zeichen. Angeregt durch den Dadaismus und den Surrealismus begann Thomkins ab den 1950er Jahren, mit verschiedenen Materialien und Techniken zu experimentieren. Es entstanden seine ersten Palindrome und Anagramme. Ein dadaistisches Objekt (*o.T.*, 1955, Ankauf 1988, Inv. Nr. 7905)¹⁴³³ stammt aus dieser frühen experimentellen Phase und zeigt rhythmisch auf Holzlatten gemalte Punkte, Kreise und Zeichen, die wie bei einem Scrabble Spiel von links nach rechts, von oben nach unten und umgekehrt gelesen werden können. Das humorvolle und ironische Objekt darf als einen spekulativen Versuch des Künstlers verstanden werden, der sich zu diesem Zeitpunkt mit verschiedenem Sprachmaterial auseinandersetzte und sich in Richtung mehr- und doppeldeutige Wortschöpfungen und Sprachkunst bewegte. 1978 war Thomkins nach Zürich gezogen und hatte ein Atelier in der Roten Fabrik bezogen. Dieser Umstand sowie die Einzelausstellung, die ihm das Kunstmuseum Winterthur kurz vor seinem Tod eingerichtet hatte, gaben den Anlass, das Werk des Künstlers zu erwerben.

Peter Storrer

In Auseinandersetzung mit Text und Bild wählte Peter Storrer (1928–2016) bedruckte Buchseiten als Grundlage für seine Zeichnungen (*o.T.*, um 1990, Ankauf 1993, Inv. Nrn. 8472a–c). Über die Blätter, die er einzeln aus einem Buch riss, zeichnete er, wie Marie-Louise Lienhard sich ausdrückt, geschwungene Linien, «die Mitte haltend zwischen denkerischer Konstruktion und empathischer Kreation», über das Blatt. Die Linien, die von sich weg und wieder zu sich selbst zurück führen, sind bestimmt durch die motorische Dynamik.¹⁴³⁴ Während die einen in der Abstraktion verharren, scheinen sich andere zu einer transzendenten Gestalt mit verdutzt blickenden Augen zu formen.



Peter Storrer: *o.T.*, 1990, Kugelschreiber auf Buchseite, 18 x 11,5 cm, 8472a.

¹⁴³² Spaeti 2014.

¹⁴³³ Das Objekt ist eine Dauerleihgabe des Kantons Zürich an das Kunstmuseum Winterthur.

¹⁴³⁴ Lienhard 1998, S. 32.

Markus Raetz

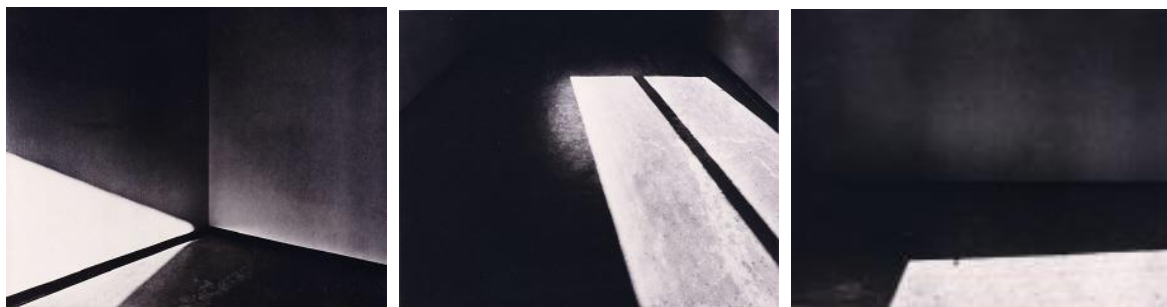
Für die Kantonsschule Bülhorn realisierte Markus Raetz eine Raumzeichnung, die einen Kopf darstellt. Das Objekt trägt den Titel *Für Gustav Verbeek* (1992, Ankauf o.J., Inv. Nr. 12566). Der aus Draht geformte Kopf ist als Umkehrbild gestaltet. Das heisst, je nach Blickwinkel ändert sich die Leseart, und der Kopf dreht sich je nach Betrachterstandpunkt um 180 Grad. Die Arbeit ist eine Hommage an den japanisch-niederländischen Illustrator, der als Erfinder der umkehrbaren Comics bekannt geworden ist.¹⁴³⁵

Fotografie als Kunst

Man experimentierte mit der Fotografie, die bis in die 1970er Jahre nicht als Kunst anerkannt worden war.¹⁴³⁶ Nun fand ein Paradigmenwechsel statt. Die Fotografie schüttelte ihr Image als Gebrauchs- und Reportagefotografie ab. Im Rahmen der Konzeptkunst setzten Experimente ein mit den technischen und bildnerischen Möglichkeiten des Mediums sowie mit Fragen der Wahrnehmung. Die Kommission kaufte die ersten Fotografien für die Kunstsammlung.

Vladimir Spacek

Zu diesen ersten Fotografien zählen die Bilder von Vladimir Spacek (*1945) aus der Serie *Lichtarchetypen eines Raumes* (1984, Ankauf 1986, Inv. Nrn. 7596 und 7597) sowie das Triptychon *Lichtarchitektur I-III* (1985, Ankauf 1988, Inv. Nrn. 7889–7891). Spaceks Bilder sind thematische Erkundungen zum Phänomen des Lichts, das er als Gestaltungsmittel von Strukturen im Raum und als Modulator von Stimmungen untersucht.



Vladimir Spacek: *Aus Lichtarchitektur I-III*, 1985, Fotografie auf Aluminium, je 120 x 150 cm, Inv. Nr. 7889–7991, © 2018, ProLitteris, Zürich.

Heinz Hebeisen

In der zehnteiligen Serie *Bäume-Schatten* (1981, Ankauf 1981, Inv. Nr. 12206) widmet sich Heinz Hebeisen (*1951) der Frage von Wirklichkeit und Bildwirklichkeit. So fotografierte er anstelle der Bäume deren Schatten. Durch diese Umkehrung macht er nicht die Bäume zum Fotomotiv, wie bei der Reportagefotografie, sondern deren Schatten. Indem er sozusagen die Nebensache als

¹⁴³⁵ Vgl. Verbeek o.J.

¹⁴³⁶ Vgl. Stahel/Heller 1990, S. 148–240.

Hauptsache ins Bild rückt, hebt er die allgemeinen Regeln der Fotografie als eines die Wirklichkeit abbildenden Mediums aus. Derselben Frage geht er auch im Werk *Öde Fensterhöhlen* (1981, Ankauf 1981, Inv. Nr. 6449) nach. Um den Kunstcharakter der Fotografie hervorzuheben, entwickelte er das Negativ nicht auf Fotopapier, sondern auf Leinwand.

Balthasar Burkhard

Balthasar Burkhard (1944–2010) beschäftigte sich im Rahmen der Erforschung des fotografischen Bildes mit der fragmentarischen Darstellung von Körperteilen. Als er 1993 für die Kantonsschule Bülhorn in Winterthur ein Kunst-und-Bauprojekt realisierte, griff er dieses Thema wieder auf.¹⁴³⁷ In einer mehrteiligen Serie präsentiert er Fragmente von Vogelflügeln, Teilstücke eines Arms sowie verschiedene Ansichten einer Schnecke. Die Bruchstücke stellte er bildfüllend dar. Die gleichmässige Tiefenschärfe des Bildraumes bewirkt, dass manche Details verschwimmen und andere scharf hervortreten, was den abgebildeten Fragmenten skulpturalen Charakter verleiht. Balthasar Burkhard's Bilder spielen mit den Grenzen des Mediums.

Patrick Rohner

Mit Gegenüberstellungen arbeitete Patrick Rohner (1959) in einer Bildserie, die er 1995/1997 im Rahmen eines Kunst-und-Bauprojektes für das Sporthotel Kerenzerberg realisierte (achtteilige Serie aus dem Jahr 1995, Ankauf 1997, Inv. Nrn. 8779a–h). In dieser Arbeit setzte er Landschaftsausschnitte von Felsformationen, die er im Glarner Hinterland fotografiert hatte,¹⁴³⁸ in Bezug zu Abbildungen von aus alten Brettern gezimmerten Wänden. Die Konfrontation des natürlich Gewachsenen mit Menschengemachtem schärft die Wahrnehmung für Strukturzusammenhänge und weckt ein Bewusstsein für die Relationen der Zeit.

Felix Stephan Huber

Felix Stephan Huber (*1957) beschäftigt sich mit der Frage der Ambivalenz von technisch Erfassbarem und sinnlich Erfahrbarem.¹⁴³⁹ Er arbeitet mit den Mitteln der Demontage und Montage. Die eigenen Fotografien, die oft mit der Zeitangabe versehen sind, zerschneidet er und setzt sie neu zusammen. «Facettenartig montiert er Fotodetails zu realistischen Bildern. Damit wird eine potenzierte, aber durchaus realistische Wirklichkeitsaneignung vorgeführt, deren Augenmerk den Brüchen der Wahrnehmung gilt.»¹⁴⁴⁰ Um die Kraft seiner Aussage zu steigern, setzt er malerische Effekte ein, etwa indem er monochrom eingefärbte Schwarzweiss-Filme verwendet und unterschiedlich kolorierte Ausschnitte kombiniert oder die Fotografien an den Rändern koloriert.¹⁴⁴¹

Das Video als Instrument zur Erforschung von Wahrnehmung und Selbst

Als die Videokunst in den 1960er Jahren aufkam, blickte man vorerst skeptisch auf diese Kunstgattung.¹⁴⁴² Nicht nur die Präsentationen waren umständlich, auch die Qualität der Videos liess

¹⁴³⁷ *Flügel* (1993, Inv. Nr. 12553); *Ohr* (1993, Inv. Nr. 12554); *Schnecken* (1993, Inv. Nrn. 12555–12558); *Arm* (1993, Inv. Nrn. 12559–12561).

¹⁴³⁸ Bei den Bergen handelt es sich unter anderen um *Chlus*, *Vorfrutt*, *Pantenbrugg*, *Glatten* oder *Tierfehd*. Äusserungen des Künstlers in einem Text zu einer Arbeit, geschrieben am 3. September 2004: vgl. Rohner 2004.

¹⁴³⁹ Vgl. Stahl 1998/2016.

¹⁴⁴⁰ Stahl 1998/2016.

¹⁴⁴¹ Beispiele sind: *Hydrokultur I und III* (1991/1992, Ankauf 1998, Inv. Nrn. 8854 und 8855); *Hydrokultur IV* (1991, Ankauf 1997, Inv. Nr. 6390); *ambient green No. 3* (1997, Ankauf 1997, Inv. Nr. 8783).

¹⁴⁴² Vgl. Perucchi 1987 S. 15–18.

zu wünschen übrig. Die Kameras waren technisch wenig ausgeklügelt und produzierten Nachsprünge und Verzerrungen, die charakteristischen Videoeffekte. Als 1970 das Farbvideo erschien, überzog ein Grauschleier die Bilder und erzeugte eine unnatürliche Farbigkeit. Dem Video schien zunächst keine grosse Zukunft beschieden. In den 1980er Jahren verbesserte sich die Technik rasch. Das Videoequipment selbst wurde preisgünstiger; die Kameras kleiner und einfacher zu bedienen. Mit dem Aufkommen der Computertechnologie entdeckten in den 1980er Jahren auch die Kunschtchaffenden die Videokunst nach einer längeren Pause wieder neu. Experimente mit digitalen Bildmanipulationen und neue Möglichkeiten der Schneidetechnik ermöglichten die Erzeugung neuer und zuvor ungesehener Bildwirklichkeiten.

Alexander Hahn

Die erste Videoarbeit kam zufällig in die Kunstsammlung. Als 1989 aus Anlass der Erweiterung der Kantonsschule Zürich Oberland in Wetzikon die Schulleitung eine Ausstellung mit Werken ehemaliger Schüler organisierte, nahm auch der einstige Kantischüler Alexander Hahn (*1954) an der Ausstellung teil. Er präsentierte damals vier Arbeiten. Nach dem Ende der Ausstellung wurden die Videos von der Schule erworben und schlummerten einige Jahre in einem Schrank im Lehrerzimmer. Es ist ein Glücksfall, dass die Arbeiten nicht vernichtet wurden. Als man sie dort wiederentdeckte, realisierte man ihre Bedeutung und übergab sie der Kunstsammlung, wo sie ins Inventar aufgenommen wurden. Die Arbeiten des international renommierten Videokünstlers sind ein einmaliges Zeitdokument des frühen Videoschaffens in der Schweiz.

Alexander Hahn hatte das Medium früh für sich entdeckt. Als er an der Ausstellung in Wetzikon teilnahm, war er bereits international bekannt. Er hatte die Kunstgewerbeschule in Zürich besucht, wo er sich ab 1976 mit 8-Filmen, mit Video und Performance beschäftigte. 1981 brachte ihn das Whitney Independent Study Program nach New York, wo er mit der amerikanischen Szene in Kontakt kam. Hahn gewann in den 1980er und 1990er Jahren wichtige Preise und zahlreiche Stipendien. Seine Werke waren in vielen Ausstellungen im In- und Ausland zu sehen, so auch 1987 in der Ausstellung «Stiller Nachmittag» im Kunsthaus Zürich.¹⁴⁴³ Alexander Hahn hatte eine eigene Bildsprache entwickelt, wobei er Bilder unterschiedlichen Ursprungs verwendete, die er teilweise nachbearbeitete und frei kombinierte. Die so entstandenen Erzählungen waren nicht linear. Sie erzeugten bruchstückhafte Geschichten in fiktionalem Ambiente, die mehr assoziativ als rational entschlüsselt werden konnten. Hahn liess seine Protagonisten in unwirtlichen und bedrohlich anmutenden Räumen umherirren. In *The Outer Plant* (1982/84, Ankauf 1989, Inv. Nr. 17158) ist es ein Individuum, das verloren in einer kommunikationslosen technischen Umgebung herumtreibt, gegen die es sich bald rebellierend, bald resignativ auflehnt. In *Secret Sanctions* (1986, Ankauf 1989, Inv. Nr. 17155) bewegen sich die Figuren nach undurchschaubaren Gesetzen durch ein Labyrinth von Räumen. Es herrscht die drohend-gefährliche Stimmung, wie sie von einer als kaputt erfahrenen postindustriellen Welt ausgeht. Inhaltlich hatte sich Alexander Hahn nicht nur dem Genre des Science-Fiction-Films zugewendet, das er in Verbindung mit autobiografischen und historischen Recherchen brachte, sondern ihn interessierten auch Fragestellungen zu den Funktionen des Gedächtnisses oder zur Wirkungsweise der Wahrnehmung. Diese Aspekte rückt er in seinem Video *Urban Memory* (1986/87, Ankauf 1989, Inv. Nr. 17156) in den Vordergrund, wenn er eine Reise durch das menschliche Gedächtnis inszeniert. Dabei wird das Gedächtnis durch ein Netzwerk von

¹⁴⁴³ Vgl. Perucchi 1987, S. 15–18.

Architekturen und Landschaften dargestellt, das fortlaufend neu entsteht und gleich wieder zerfällt. In dieser durch Brüche und Öffnungen konstituierten Welt befindet sich der Hauptdarsteller in Form eines schlafenden Körpers immer wieder an neuen Orten, wo er ständig anderen Träumen und Erinnerungen begegnet. Im vierten Film *Viewers of Optics* (1987, Ankauf 1989, Inv. Nr. 17157) inszeniert Hahn das Beobachten eines Ereignisses durch ein optisches Instrument, das den Beobachtenden meist aus einer sicheren Distanz am Geschehen teilhaben lässt. Hahn zählt zur dritten Generation der Videokünstler. Sie mussten sich nicht mehr wie die erste Generation von der Ästhetik des Fernsehens absetzen, sondern sie erforschten das Verhältnis von Traum und Realität, von bekannten und unbekannten Räumen. Das bewegte Bild eignete sich vorzüglich für diese Recherchen.

Selbstinszenierungen

Das Video faszinierte, weil es als Medium wie die Fotografie die künstlerische Selbstinszenierung erlaubte. Ein Beispiel sind die Videos von Zilla Leutenegger (*1968), die sich in ihren Arbeiten mit sich selbst und ihrer unmittelbaren Umgebung auseinandersetzt. Ihre Gedanken und Geschichten hält sie in Zeichnungen fest, die als Drehbuch dienen. Die technische Umsetzung der Geschichten erfolgt in bewegten Bildern, deren Fluss sie durch Standbilder oder Zeitraffer verändert. Ein Beispiel ist *Klein Zilla* (1997, Ankauf 1999, Inv. Nr. 8906). Das Werk wurde im Rahmen eines Wettbewerbs für das Zahnmedizinische Institut erworben und war Teil einer Compilation mit weiteren Videos von Roman Signer, Chantal Michel, Pipilotti Rist und Daniele Buetti.

Ein neues Lebensgefühl breitet sich aus

Fotografien, die der Kanton erworben hat – manche mit grosser zeitlicher Verspätung –, dokumentieren die urbane Sub- und Popkultur, die sich im Verlaufe der 1960er und 1970er Jahre entwickelt hatte und die sich an Parties und in den Discos amüsierte. Es war eine Jugend mit Kaufkraft. Sie hatte mehr Zeit und Geld als frühere Generationen. Sie kaufte die Platten ihrer Idole. Kleidete sich wie diese und rauchte Marlboro. Die Zeit war angebrochen, als man begann, die Objekte des Alltags mit Bedeutung aufzuladen, und die Dinge umgekehrt begannen, den eigenen Handlungen, Erlebnissen und Erfahrungen Sinn zu geben. Karlheinz Weinberger und Pietro Mattioli waren in den 60er und 70er Jahren mit dem Fotoapparat präsent, um die Szene zu fotografieren.

Karlheinz Weinberger

Der Amateurfotograf Karlheinz Weinberger (1921–2006) hatte schon früh Zugang zu den Kreisen der Halbstarken.¹⁴⁴⁴ Er ging wie sie am Samstag an die «Riviera»,¹⁴⁴⁵ wo sich diese versammelten. «Weinberger war einer der ersten Fotografen weltweit, der eine Jugendbewegung derart nah begleitete. Später dokumentierte er die Hells Angels und Zürichs Schwulenszene.»¹⁴⁴⁶ Karlheinz Weinberger war ebenfalls mit der Kamera präsent, als im Anschluss an das Konzert der Rolling Stones im Hallenstadion 1967 das Mobiliar zusammengeschlagen wurde. Er hielt in poetisch schönen Bildern die Ereignisse fest. Er fotografierte die Reihe der Polizisten, die als Gesetzeshüter anwesend waren. Sie standen in strenger Ordnung reglos hinter dem Publikum, bevor die Stimmung sich aufheizte und schliesslich explodierte. Nach dem Konzert fotografierte Weinberger das zerschlagene Mobiliar und ein junges Paar, das sich inmitten der Trümmer niedergelassen hatte und sich die

¹⁴⁴⁴ Vgl. Metzler 2011, S. 34.

¹⁴⁴⁵ Die «Riviera» bezeichnete einen Abschnitt des Limmatufers in der Nähe des Cafés Select.

¹⁴⁴⁶ Metzler 2011, S. 34.

Augen rieb, um zu begreifen, was eben geschehen war. Die zwei schwarzweissen Barytabzüge *Rolling Stones Konzert Nr. 1226 und Nr. 1227* (1967, Inv. Nrn. 10397, 10398) wurden 2002 für die Sammlung erworben. Es sind eindruckliche Dokumente des damaligen Geschehens.



Karlheinz Weinberger: *Rolling Stones Konzert Nr. 1226*, 1967, Fotografie, Baryt Abzug, 50 x 40 cm, Inv. Nr. 10397.

Pietro Mattioli

In den 1970er Jahren traf sich die Zürcher Jugend im Club Hey am Bellevue. Der Ort galt als der angesagteste Club der Stadt, weil er als Erster Punkmusik auflegte. 1977 hielt Pietro Mattioli (*1957), damals knapp 20 und selbst Teil der Szene, in 66 individuellen Porträts die Besucherinnen und Besucher in unprätentiösen Schwarzweiss-Abbildungen fest (*66 Porträts Club Hey Zürich, 1977/78*, Ankauf 2003, Inv. Nrn. 10923–10988). Darunter waren auch bekannte Künstlerinnen und Künstler wie etwa David Weiss, Peter Fischli, Walter Pfeiffer, Olivia Etter oder Klaudia Schifferle.¹⁴⁴⁷ Für manche war James Dean ein Vorbild. Lederjacken waren angesagt. Buttons mit Messages am Revers auch. Die schmale Krawatte hatten sie sich um den blossen Hals gebunden. Ihre Ikone vor Augen, warfen sie sich in Pose. Cool wollten sie wirken. Doch oft überwog Unsicherheit und Scheu. Mattiolis Porträts sind eine Übung in Selbstdarstellung und eine Recherche zum Thema Identität. Nicht jeder war so gewieft wie die Künstlerin Manon (*1946) oder Urs Lüthi (*1947), die Anfang der 1970er Jahre durch ihre kühnen Selbstinszenierungen auffielen.

Pop und Rock: Die Szene der Parties, Clubs und Stars

Dass das neue Lebensgefühl auch die Künstlerschaft endgültig erreicht hatte, machte die von Bice Curiger 1980 im Strauhof organisierte Ausstellung «Saus und Braus – Stadtkunst» endgültig explizit.¹⁴⁴⁸ Den naiven Habitus hatte man in der Zwischenzeit abgelegt. Die 1980er Szene mutierte zu dem, was Willy Wottreng als eine Bewegung der Kleinunternehmer, Partyveranstalter, Musikladen-Gründer, Organisatoren von Kellerbars beschreibt. Für ihn sind es die Vorboten der 24-Stunden-Ausgehistadt, der Partystadt, der Clubs und der Freinacht. Als 1985 im Kanton Zürich ein neues

¹⁴⁴⁷ 25 Jahre ruhten die Negative nach den Aufnahmen im Archiv. Im Jahr 2003 wurden sie das erste Mal vergrössert und als Werk öffentlich in der Zürcher Galerie Art Magazin von Rolf Müller der Öffentlichkeit präsentiert (Pietro Mattioli im Gespräch mit der Autorin, Juli 2016).

¹⁴⁴⁸ Vgl. Curiger 1980, S. 6–11.

Gastgewerbegesetz gutgeheissen und die Wirteprüfung abgeschafft wurde, setzte dies ein Zeichen und belebte die Szene.¹⁴⁴⁹ Der Börsenboom und die New Economy haben die Anstrengungen um soziale und gesellschaftliche Veränderungen zugunsten von Konsumlust und einem hedonistischen Lebensgefühl endgültig verdrängt. Ab den 1990er Jahren tauchten Begriffe wie Unterhaltungs- und Spassgesellschaft in den Feuilletons auf.

Klaudia Schifferle

Klaudia Schifferle (*1955) zählt zu den Multitalenten. Sie trat nicht nur als Autorin, Schauspielerin und Malerin auf, sondern war auch Mitbegründerin der schrillen Frauenband Kleenex (später Liliput), in der sie als Sängerin und am Bass selbst aktiv war. Sie war sowohl als Musikerin wie auch als bildende Künstlerin äusserst erfolgreich. Als der Kanton Zürich 1983 ein grossformatiges Lackbild mit karikaturhaft ineinander verschlungenen Figuren erwarb (o.T., um 1983, Inv. Nr. 7061), hatte sie bereits Beiträge für die Documenta in Kassel geschaffen. Sie hatte zahlreiche prestigeträchtige Preise bekommen und war soeben nominiert, für die Biennale in Sidney einen Beitrag zu leisten. Bei der von Bice Curiger 1980 organisierten Ausstellung «Saus und Braus – Stadtkunst» in der Städtischen Galerie zum Strauhof war sie nicht nur mit von der Partie, von ihr stammte auch der Name für die Show.¹⁴⁵⁰ In den folgenden Jahren erwarb der Kanton mehrere Aquarelle und Gemälde der Künstlerin, auf denen wesenhafte Gestalten zu sehen sind.¹⁴⁵¹ Diese scheinen sich in einer anderen Sphäre aufzuhalten. Mit ihren schwarzen Knopfaugen blicken sie durch den in kräftigen Farben gemalten Schleier in die reale Wirklichkeit.



Klaudia Schifferle: o.T., um 1983, Lackfarbe auf Leinwand, 209 x 237 cm, Inv. Nr. 7061,
© 2018, ProLitteris, Zürich.

Manon (Rosemarie Küng)

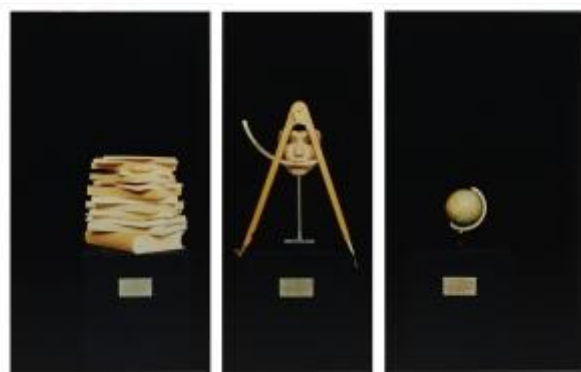
Mit Manon (*1946) tritt eine begnadete Selbstdarstellerin auf die Bühne, die das Medium der Fotografie für sich zu nutzen wusste. In ihren vier Schwarzweiss-Fotografien *Wendekreis* (1985, Ankauf 1985, Inv. Nrn. 7395a–d) spielt sie subtil mit der Ambivalenz der Geschlechtsüberschreitung

¹⁴⁴⁹ Vgl. Wottreng 2015, S. 222.

¹⁴⁵⁰ Vgl. Curiger 1980, S. 6–1.

¹⁴⁵¹ Die Aquarelle o.T. (o.J., Ankauf 1993, Inv. Nr. 8459); o.T. (o.J., Ankauf 1993, Inv. Nr. 8460); o.T. (o.J., Ankauf 1993, Inv. Nr. 8461); ferner das Leinwandgemälde o.T. (1999, Ankauf 2001, Inv. Nr. 10204) sowie zwei Plastiken PAAR (2009, Ankauf 2009, Inv. Nrn. 14966, 14967).

ins Andersgeschlechtliche, Androgyne. Sie setzt sich mit dem Zwischenbereich von feminin/maskulin auseinander, wobei sie als Selbstdarstellerin verschiedene Rollen einnimmt. In *For ever Young* (1999, Ankauf 2000, Inv. Nrn. 10009a–c) inszeniert sie unter Zuhilfenahme verschiedener Requisiten wie Bücher, Globus und Zirkel die Frage der Lebensalter. 2003 erwarb der Kanton Zürich den Zyklus *Einst war sie Mrs. Rimini* (2003, Ankauf 2003, Inv. Nrn. 11126–11165, 11171), in dem die Künstlerin in verschiedene Masken und Verkleidungen schlüpft, um die Möglichkeiten auszuloten, was alles aus der ehemaligen Schönheitskönigin hätte werden können.



Manon (Rosemarie Küng): *For ever Young*, 1999, Fotografie auf Aluminium, laminiert (3-teilig), 95 x 153 cm, Inv. Nr. 10009a–c, © 2018, ProLitteris, Zürich.

Walter Pfeiffer

1984 erwarb der Kanton die grossformatige fotorealistische Zeichnung *Cyrill* (1984, Ankauf 1985, Inv. Nr. 7400). Sie zeigt den jungen Protagonisten mit kariertem Hemd und mit modischer Kurzhaarfrisur im Spannungsfeld von maskulin und feminin. Es ist das Persönliche, Individuelle, das Intime und das Ambivalente, das Walter Pfeiffer (*1946) faszinierte und ihn bewogen hatte, den jungen Mann – nicht mehr Kind und noch nicht erwachsen – in seiner schüchternen Schönheit zu zeichnen.¹⁴⁵² Seit den 1970er Jahren war Walter Pfeiffer unterwegs, um das neue, noch fragile Lebensgefühl, das, ausgelöst durch die Geschlechterrevolution der Frauen- und Schwulenbewegung, am Entstehen war, mit dem Zeichenstift und mit der Kamera einzufangen.¹⁴⁵³ Pfeiffer war in der F+F Schule in Kontakt mit der Pop Art sowie mit der Fotoästhetik von Andy Warhol gekommen. Dessen randabfallende Schwarzweiss-Bilder mit der Darstellung seiner Entourage in der Factory, in Konzerten oder an Vernissagen regten ihn an, Menschen nicht als passive Wesen, sondern als solche zu zeigen, die ihre Rolle aktiv mitgestalteten. In der Folge suchte auch Pfeiffer diese Milieus auf, um die Menschen in ihrer Freude an der Inszenierung, am Glamour, an der Selbstironie und an der Erotik mit der Kamera festzuhalten. 2009 erwarb die Ankaukskommission ein Ensemble von Werken, die diese Aspekte zur Darstellung bringen (so unter anderen o.T. [*Frau mit Federboa*], 1978/2008, Inv. Nr. 14350; o.T. [*Selbstporträt mit Flasche und Gummihandschuh*], 2008, Inv. Nr. 14351; o.T. [*Junger Mann mit Revolver*], 1986/2008, Inv. Nr. 14352; o.T. [*Zwei Gläser*], 2006, Inv. Nr. 14353; o.T. [*Zwei Jungs mit*

¹⁴⁵² Vgl. Stahel 2008, S. 33–37, hier S. 35.

¹⁴⁵³ Vgl. Stahel 1990, S. 148–240, hier S. 171: Als Jean-Christophe Ammann, Leiter des Kunstmuseums Luzern, 1974 die Ausstellung «Transformer – Aspekte der Travestie» zeigte, holte er das Thema der Geschlechterrevolution explizit ins Museum. Walter Pfeiffer präsentierte in dieser Show erstmals Fotografien.

Pommes], 2006/2008, Inv. Nr. 14354; o.T. [*Sechs Jungs in Garderobe*], 2006/2008, Inv. Nr. 14355). Neben den Menschenbildern fotografierte Pfeiffer auch Stillleben mit Socken oder Pralinen, die ebenso bunt und schräg sind wie seine Porträts (o.T., 2007/2010, Ankauf 2010, Inv. Nr. 15647; o.T., 2009, Ankauf 2010, Inv. Nr. 15645). Pfeiffer, so beobachtet Urs Stahel, eignet ein Hang zum Hedonismus. Er strebt in seinen Bildern stets nach Schönheit und Ausstrahlung.¹⁴⁵⁴



Walter Pfeiffer: *Cyrill*, 1984, Gouache auf Papier, 75 x 55 cm, Inv. Nr. 7400, © 2018, ProLitteris, Zürich.

Alain C. Kupper

1999 traf man sich im Josef, einem der ersten Zürcher Szenerestaurants. Dort standen Kunst und Kommerz nicht mehr miteinander auf Kriegsfuss.¹⁴⁵⁵ Ein illegaler Groove wird mit guten Essen kombiniert, was verschiedene Gruppen wie Kunststudenten und Besserverdienende an den selben Tisch bringt.¹⁴⁵⁶ Alain C. Kupper (*1962), auch bekannt als Rockmaster K., ist nicht nur eine wichtige Gestalt in Zürichs Ausgehkultur, ihm gelingt es durch seine Ideen und unverwechselbare Handschrift, Feuer und Wasser zusammenzubringen. Das Multitalent Alain C. Kupper arbeitete als Grafiker, gründete 1999 die Band Tessin mit Lori Hersberger, Tobias Madörin und Andreas Dobler und trat als Musiker und DJ auf. Als Fotograf realisierte er 2004 das *Selbstporträt Approx.me [Ungefähr ich]* (2004, Inv. Nr. 12925), das 2006 für die Sammlung erworben wurde. Es zeigt den Künstler mit langen Haaren und mit Bart, mit Gesichtsbemalung und Piercings. Es zeigt ihn, wie er sich gerne selber sieht: als Punk, als Kämpfer gegen die Gentrifizierung und Meister der Inszenierung, als einer, der mehr als nur Spass haben will. 2008 wurde Alain C. Kupper der Grand Prix Design der Schweizerischen Eidgenossenschaft verliehen. Er wurde für seinen Reichtum an

¹⁴⁵⁴ Vgl. Stahel 1990, S. 148–240, hier S. 172.

¹⁴⁵⁵ Vgl. Reich 2001, S. 71–78: Die Lockerung der Ladenöffnungszeiten und des Gastgewerbegesetzes hatten das Kulturleben enorm beflügelt.

¹⁴⁵⁶ Vgl. Kupper 2009.

Ausdrucksmöglichkeiten geehrt und für sein Verdienst als Brückenbauer zwischen Sub- und Hochkultur, dem es gelingt, Grenzen zu verwischen.¹⁴⁵⁷



Rockmaster (Alain Kupper): *Approx.me [ungefähr ich]*, 2004, Lambdaprint auf Aluminium, 181 x 150 cm, Inv. Nr. 12925.

Hannes Schmid

Die wohl bekanntesten Bilder von Hannes Schmid (*1946) sind die Fotografien des legendären *Marlboro Man*, die er von 1993 bis 2002 im Auftrag der grossen Tabakfirma realisierte und so mit seinen Bildern eine der berühmtesten Werbeikonen prägte. Die Werbebilder, die als Inserate, Plakate und als Kinowerbung um die Welt gingen, weckten beim Publikum die Sehnsucht nach Freiheit und Abenteuer immer wieder von Neuem und prägten sich tief ins kollektive Gedächtnis ein. Jahrelang war Schmid als Modefotograf für «Vogue», «Elle», «Cosmopolitan», «Harper's Bazar» oder «Stern» unterwegs und machte sich in der Branche einen Namen. Weniger bekannt sind Schmid's künstlerische Fotografien, die er von den Rock- und Popstars machte, die er jahrelang als Fotoreporter begleitete.¹⁴⁵⁸ Anlässlich der Ausstellung im Fotomuseum Winterthur «Never Look Back» trat Schmid 2008 ins Bewusstsein der Öffentlichkeit. Im selben Jahr erwarb der Kanton Zürich fünf grossformatige Fotografien für die Sammlung. Sie zeigen in stimmungsvollen Bildern berühmte Bands wie ABBA, Boney M oder Barclay James Harvest, die in die Schweiz kamen und hier Auftritte hatten oder in den Schweizer Bergen Ferientage verbrachten. Hannes Schmid gehört zu den ersten Fotografen, die Anfang der 1990er Jahre realitätsnahe Bilder inszenierte.¹⁴⁵⁹

¹⁴⁵⁷ Vgl. Casanova 2008.

¹⁴⁵⁸ Zwischen 1978 und 1984 begleitete Schmid über 250 Rockbands und deren Stars. Es entstanden über 70'000 Fotos: vgl. Buckland 1990.

¹⁴⁵⁹ ABBA, *Geneva Airport* (1979, Ankauf 2009, Inv. Nr. 15144); SMOKIE (1978, Ankauf 2009, Inv. Nr. 15145); Boney M, *Switzerland* (1979, Ankauf 2009, Inv. Nr. 15146); KISS, *Basel Switzerland* (1980, Ankauf 2009, Inv. Nr. 15147); Barclay James Harvest, *Les Helroyd, Vacation in Malaga* (1980, Ankauf 2009, Inv. Nr. 15148).

«Ein Bild ist wie eine Trommel: Ich spanne die Leinwände meiner Bilder immer sehr stark. Bilder brauchen Spannung, so dass sie angerührt zu schwingen beginnen. Ich trommle meine Bilder. Ich trommle die Farben meiner Bilder.»

Thomas Huber: Jakobs Traum, 1998¹⁴⁶⁰

Die Internationalisierung des Kunstmarktes

Der in den 1980er Jahren neu einsetzende Wirtschaftsaufschwung belebte den Kunstmarkt, der weltweit an Einfluss gewann. Zürich entwickelte sich zu einer Stadt mit einer höchst lebendigen, internationalen Galerieszene.¹⁴⁶¹ Erste Zeichen, dass sich Zürich zu einer Kunst- und Kreativstadt entwickeln könnte, gab es schon vorher. Von 1978 bis 1981 hatte das Ink, Halle für internationale neue Kunst, unter der Leitung von Urs Raussmüller seinen Betrieb aufgenommen und zeigte eigens für den Ort konzipierte Werke von Bruce Naumann, Sol Le Witt, Gerhard Richter, Georg Baselitz oder Joseph Beuys. Die Kunsthalle für zeitgenössische Kunst im Seefeld öffnete ihre Tore.¹⁴⁶² 1987 wurde die Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst in Zürich mit einem eigenen Ausstellungsbetrieb ins Leben gerufen. Anfang der 1980er Jahre setzte eine Rückkehr zur Malerei und ein Trend zum Grossformat ein. Das Genre der Malerei galt als etwas höchst Aktuelles.¹⁴⁶³ Malerei wurde zum begehrten Investitionsobjekt. In der Kunstsammlung tauchten die ersten Grossformate auf. Zu den frühesten Werken zählt ein Bild von Urs Lüthi, der begonnen hatte, mit der Malerei zu experimentieren.

Urs Lüthi

Zu Beginn der 1980er Jahre begann Urs Lüthi (*1947) zu malen. Er hatte von 1963 bis 1964 den Unterricht bei Hansjörg Mattmüller an der Kunstgewerbeschule besucht. Das offene Lernklima animierte Lüthi zum experimentellen Gestalten. Er brach mit der Tradition und wendete sich dem Rollenspiel und der Fotografie zu. Seine hintergründig reflektierenden Selbstdarstellungen, die sich zwischen Philosophie und Clownerie, zwischen Tragik und Komik bewegen und die er oft in Zusammenarbeit mit David Weiss realisierte, machten ihn bald bekannt.¹⁴⁶⁴ Lüthi wurde in der Kunstszene schon früh als Shootingstar gehandelt. Eine existenzielle und bildnerische Krise sollen der Grund gewesen sein, dass sich der erfolgreiche Jungstar nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und nach einem neuen Zugang zur Welt umsaß und sich überraschenderweise der Malerei zuwendete.¹⁴⁶⁵ Zu diesem Zeitpunkt entstand das Gemälde *Il sogno di volare 1* (1982, Ankauf 1984, Inv. Nr. 7286), das aus Lüthi's Ausstellung in der Galerie Pablo Stähli für die Kunstsammlung erworben wurde. Das

¹⁴⁶⁰ Huber [A] 2004, S. 150.

¹⁴⁶¹ Zu diesen zählen Galerien wie Max Bolag, Renée und Maurice Ziegler, Galerie Verna (seit 1969), Galerie Commercio. 1971 öffnete die Galerie Marlborough Fine Art und 1972 die Galerie Emmerich Baumann AG ihre Tore in Zürich. Pablo Stähli zog von Luzern nach Zürich und bezog eigene Räume. Es folgten weitere Galerien wie unter anderen jene von Bob Gysin, Mark Müller, Brigitta Rosenberg, Marlène Frei, Jamileh Weber, Bob van Orsouw, Eva Presenhuber oder Hauser & Wirth.

¹⁴⁶² Zu den Gründungsmitgliedern zählen der Jurist und passionierte Kunstsammler Peter Bosshard, Kurator Urs Stahel und der Künstler Thomas Müllenbach.

¹⁴⁶³ Vgl. Blase 1993, S. 103–108.

¹⁴⁶⁴ Vgl. Blase 1993, S. 103–108.

¹⁴⁶⁵ Vgl. Mason 1994, S. 159–170.

Bild ist jedoch keines der mit kindlichem Strich gezeichneten Strichmännchen auf Leinwand, die den Anfang seiner Leinwandbilder markierten.¹⁴⁶⁶ Lüthi trieben damals Themen um wie die Haltung zu den grossen Gefühlen oder der reinen Hingabe. Das Gemälde in der Kunstsammlung nimmt diese Motive ebenfalls auf, die es auf theatralische Weise inszeniert. Mit dem Pinsel malte Lüthi weisse und gelbe Farbtupfer auf einen cyanblauen Hintergrund. In diese flirrende Aura von grosser räumlicher Tiefe, die Weite des Alls suggerierend, malte er eine kompakte schwarze Fläche, an deren Rändern Silhouetten von Figuren, Köpfen und zappelnden Füßen herausschauen. Darüber, mit weisser Farbe gemalt, eine gitterartige, geometrische Struktur. Das mit einem schmalen Goldrahmen gefasste Bild fügt sich nicht nur thematisch, sondern auch von der Bildlogik her in Lüthis Werk, wie zum Beispiel durch die inszenierte Strenge der Figuren, das Zusammenspiel von Farbe, Raum oder geometrisch Ornamentalem. Mit diesen Bildmitteln evoziert Lüthi Gefühle, die Urs Stahel wie folgt beschreibt: «Die Werke von Urs Lüthi umkreisen alle den Riss, der das Bewusstsein der Moderne durchzieht: Der Verlust des Ganzen nährt die Sehnsucht nach Überbrückung, nach der Heilung der Gespaltenheit. Ambivalenz wird so zu einer überlebenswichtigen Grundhaltung, um diese Gespaltenheit denken, leben und ertragen zu können.»¹⁴⁶⁷



Urs Lüthi: *Il sogno di volare I*, 1982, Acryl auf Leinwand, 200 x 160 cm, Inv. Nr. 7286.

Klaus Born

Klaus Borns (*1945) malerische Entwicklung ist exemplarisch für den Übergang der 1970er in die 1980er Jahre. Guido Magnaguagno beschreibt diesen Weg wie folgt: «Dieser Maler hat viel abgeschüttelt: die Enge der Bergwelt, die Rebellion der Jugend, das Können des Lehrers, die Last der Geschichte und der Literatur, die Verzweiflung an Politik und Gesellschaft – und hat dafür erhalten: das Füllhorn der Farben, den Tastsinn für prekäre Gleichgewichte, die Lust auf Abenteuer, die Freiheit des Wartens, des Nichtstuns, des permanenten Wechsels und Wandels. Er hat sich abgesetzt

¹⁴⁶⁶ In der Sammlung befinden sich fünf Grafikblätter, die diese Phase von Lüthi dokumentieren: o.T. (1983, Inv. Nrn. 17972a–e) aus dem Portfolio Galerie & Edition Stähli, Zürich, 1983. Sowie 1 Blatt o.T. (1985, Inv. Nr. 17941) aus der Sonderedition der 10. Internationalen Triennale für Originalgrafik, Grenchen, 1985. Alle Grafikblätter wurden durch die Pädagogische Hochschule Zürich erworben.

¹⁴⁶⁷ Stahel 1998/2011.

vom Diktat des Äusseren, des Bekannten, des vielfach Wiederholten. Jedes Bild atmet – und jedes auf seine Weise.»¹⁴⁶⁸ Diesen Weg dokumentieren die Ankäufe des Künstlers in der Sammlung. So zählt zu den ersten Werken, die der Kanton von Klaus Born erwarb, die Radierung mit dem Titel *Alptraum III* (1974, Ankauf 1974, Inv. Nr. 3741). Auf dem Blatt sind mehrere maskenhaft erstarrte Personen dargestellt. Das Frühwerk spiegelt Klaus Borns Interesse an den soziokulturellen Begebenheiten seiner Zeit. Der angehende Zeichenlehrer machte sich mit den druckgrafischen Blättern und den die gesellschaftlichen Gegebenheiten umkreisenden Motiven rasch einen Namen. Borns gesellschaftspolitisches Engagement kommt auch in den beiden symbolgeladenen Entwürfen zum Ausdruck, die er für die Arbeitserziehungsanstalt (heute Massnahmenzentrum) Uitikon Waldegg einreichte (*Entwurf Aufenthaltsraum*, 1979, Ankauf 1979, Inv. Nr. 5953; *Entwurf Treppenhaus*, 1979, Ankauf 1979, Inv. Nr. 5954). Oder für die grossflächigen Wandarbeiten (*Drei Aspekte wissenschaftlicher Tätigkeit*, 1982, Ankauf 1981, Inv. Nr. 12273) mit der Darstellung von schemenhaften Figuren und unbearbeiteten Fundstücken, die Born für das rechtswissenschaftliche Institut der Universität ausführen konnte. Diese frühen Werke waren figurativ. Das Dargestellte oft beherrscht von düsterer und beklemmender Stimmung. Borns Ausdrucksweise änderte sich Ende der 1970er Jahre, während seines Aufenthaltes in Rom, wo er sich mit den Spuren vergangener Zivilisationen, den Kritzeleien der politischen Sprüche und den Graffiti an den Hausmauern und der eben in Mode gekommenen italienischen Transavanguardia auseinandersetzte. Seine Bildsprache wird abstrakter, rätselhafter und verliert an Härte. Wie ein Text mit gekritzelten Schriftzeichen überziehen architektonische Silhouetten historischer Bauten, imaginäre Strichfiguren das zerknitterte Papier der Bildflächen. Sie verbinden sich mit verschlungenen Linien und flächigen Partien zu poetischen Partituren, wobei die sparsam eingesetzte Farbe kühne Akzente setzt (*o.T.*, 1979/1980, Ankauf 1991, Inv. Nrn. 8238h–k). In den 1980er Jahren wechselt Klaus Born von der Druckgrafik zur Malerei. Das Ringen um eine freiere Ausdrucksweise geht nun auf der Leinwand weiter. Dies ist auch in einem Gemälde (*o.T.*, 1984, Ankauf 1985, Inv. Nr. 7391), das der Künstler im Kunsthaus ausstellte, zu erkennen. Das Bild ist eine Art Übergangswerk. Es verbindet zeichenhafte Bildelemente mit abstrakten Bildflächen. Ein Gemälde, das Malerei als Malerei zum Inhalt hat, das autonom und frei von Vorstellungen und zeichenhaften Vorgaben ist, kaufte der Kanton 1989 (*o.T.*, o.J., Inv. Nr. 7958).



Klaus Born: *o.T. [Blau, vor der Schöpfung]*, 2005, Öl auf Baumwolle, 150 x 116 cm, Inv. Nr. 13117.

¹⁴⁶⁸ Magnaguagno 2006, S. 21–32.

Die Formate werden grösser und variieren. Die Bilder gewinnen an Tiefe und Vielschichtigkeit. Gestisch kreisende Bewegungen weichen einer mehr horizontal und vertikal strukturierten Malerei. Neben fließenden und kreisenden Pinselstrichen tauchen Strichraster und Gitter auf. Zarte pastellene Farben findet man in Kombination mit kräftigen Farbaufträgen. Für das neue Lehrerzimmer an der kantonalen Maturitätsschule für Erwachsene erwirbt der Kanton drei Gemälde dieser prozesshaften Malerei, die sich ganz auf das Gestalten des Verhältnisses von Linie und Geste, von Fläche und Raum konzentriert (o.T. [*Rot, Aktive Ruhe*], 2005, Ankauf 2006, Inv. Nr. 13116; o.T. [*Blau, vor der Schöpfung*], 2005, Ankauf 2006, Inv. Nr. 13117; o.T. [*Rosa bis Königsblau*], 2005, Ankauf 2006, Inv. Nr. 13118).¹⁴⁶⁹

Bendicht Fivian

Bendicht Fivian wendete sich Ende der 1970er Jahre dem Grossformat zu. Er malte unspektakuläre Sujets. Ortlose Landschaften, zufällige Ansammlungen von trivialen Gegenständen, die er stilllebenartig arrangierte und in ikonisch rasch erkennbare Motive verwandelte.¹⁴⁷⁰ Das Gemälde *Passantin und Passant* (1980, Ankauf 1981, Inv. Nr. 6550) zeigt ein Paar, das mit weit ausholenden Schritten durch den fallenden Regen einem imaginären Ziel zustrebt. Fivian malte die zwei Gestalten stark vergrössert in einer von der Pop Art angeregten plakativen Bildsprache. Seine Kompositionen, geprägt von Ausschnitthaftigkeit, starken Kontrasten, flächigem Farbauftrag und oft einer Verwandtschaft zum Stillleben, haben stets einen Bezug zur Realität. Sie führen diese fragmentarisch vor Augen. Doch anders als die Motive der Künstler der Pop Art malt er nicht die Welt des Konsums, sondern Dinge, die ihm zufällig begegnen: im Atelier, auf der Strasse, in der Landschaft, keimende Pflanzen oder das Gemüse in der Küche.



Bendicht Fivian: *Passantin und Passant*, 1980, Acryl auf Leinwand, 200 x 270, Inv. Nr. 6550.

¹⁴⁶⁹ Ein grösseres Konvolut von auf Papier oder Baumwolle gemalten Kleinformaten ergänzt das Ensemble von Klaus Born. Bisher fehlen grossformatige Aquarelle seiner jüngsten Werkentwicklung.

¹⁴⁷⁰ *Pathetische Landschaft* (o.J., Ankauf 1979, Inv. Nr. 5942); *Ente auf Schachtel, Durchblick im Spiegel* (1990, Ankauf 1991, Inv. Nr. 8170); *Mann mit Pferd* (1983, Ankauf 1989, Inv. Nr. 8084).

Thomas Müllenbach¹⁴⁷¹

Die ersten Arbeiten von Thomas Müllenbach (*1947) wurden Ende der 1970er Jahre erworben. Seinen Fokus richtete der Maler von Anfang an auf die alltäglichen Dinge, auf absolute Nebensächlichkeiten, die der Blick auf dem Weg durch den Tag streift. 1977 war es eine Windstation (*Windstation*, 1976, Ankauf 1977, Inv. Nr. 4654), 1978 ein Stück Waldboden (*Waldhaut III*, o.J., Ankauf 1978, Inv. Nr. 5702) und 1981 ein undefinierbarer Gegenstand, der ihn zu seinem *Heroischen Bildchen* (o.J., Ankauf 1981, Inv. Nr. 6505) inspirierten. Malte er die ersten beiden Motive in einer Art «allover», so begannen sich in den Bildern ab den 1980er Jahre die Gegenstände von den Rändern her ins Bildgeviert zu schieben, wo sie in einem Bereich zwischen Erkennbarkeit und Abstraktion oszillieren, wie zum Beispiel in der Serie *Gefässe* (1981, Ankauf 1994, Inv. Nrn. 8566a–o). Dorothea Strauss spricht in diesem Zusammenhang von einem Durchschimmern: «Dieser Prozess des <Durchschimmerns> – oder anders gesagt: Dieser Prozess einer osmotischen Transparenz zwischen abstrakter und gegenständlicher Behandlung durchzieht sein gesamtes Œuvre. Müllenbach durchbricht immer wieder die Banalität seiner alltäglichen Sujets, indem er sie in einen grösseren Kontext entlässt. Er schenkt ihnen eine exemplarische Aufmerksamkeit, doch nicht, weil er sie überhaupt auswählt, sondern weil sie in den Augen des Publikums zu seiner Projektionsfläche für ein Nachdenken über sich selbst transformiert werden.»¹⁴⁷² Dieser Haltung bleibt Müllenbach auch in seinen späteren Werken verbunden, wie in *Bar* (2004, Ankauf 2005, Inv. Nr. 12855); *Hoteltreppe* (2007, Ankauf 2014, Inv. Nr. 18085), obwohl die Malweise nun weniger poetisch und weich in den Farben, sondern härter und kantiger wird. Zudem reichert er die Darstellungen mit Mustern und Strukturen von Materialien an. Das Interesse an der modernen Technologie und High-Tech-Welt manifestiert sich auch in Werken wie *Mühleberg* (2012, Ankauf 2014, Inv. Nr. 18086), das den Blick in das in kräftigem Blau und heftiger Gestik gemalte Innere eines Kernreaktors zeigt. Die Raumpanoramen, grossformatige lineare Graphitzzeichnungen mit der Darstellung von Spitalräumen und lebensrettenden Apparaten in Operationssälen, sind andere Beispiele für dieses Interesse.¹⁴⁷³

Pierre Haubensak

1981 stellte der Kanton fest, dass er noch kein Werk des Zürcher Malers Pierre Haubensak (*1935) besass. Dabei hatte Haubensak durch seine grossformatigen Wandbilder und zahlreiche Ausstellungen in der Schweiz und in den USA grosse Bekanntheit erlangt.¹⁴⁷⁴ Als sich die Gelegenheit ergab, in der Galerie Renée Ziegler in Zürich ein Bild zu erwerben, packte man die Gelegenheit (o.T., 1980, Ankauf 1981, Inv. Nr. 6737). Pierre Haubensak hatte die Jahre von 1969 bis 1977 in New York verbracht, stets aber den Kontakt zur Schweiz aufrechterhalten und hier auch regelmässig ausgestellt, weshalb man seine Malerei kannte und schätzte. Dies trug dazu bei, dass Haubensak vom Staatlichen Kunstkredit Basel zum Wettbewerb zur Gewinnung eines Wandbildes für das neu renovierte Bahnhofbuffet 2. Klasse eingeladen wurde. Den er gewann.¹⁴⁷⁵ Die Herausforderung, das monumentale Format des Wandbildes zu bewältigen, bewirkte bei Pierre Haubensak eine Abkehr vom Hard Edge und vom Color Field Painting und eine Hinwendung zu einer Malweise, bei der er das

¹⁴⁷¹ Vgl. Müllenbach 2007, S. 11–23.

¹⁴⁷² Strauss 2004, o.S.

¹⁴⁷³ Vgl. Müllenbach 2007, S. 11–23: Thomas Müllenbach bezeichnet seine Graphite mit den Arbeitsräumen angefüllt mit medizinischen Instrumenten und Apparaten als «Raumpanoramen». Beispiele sind: *Röntgen* (2006, Ankauf 2009, Inv. Nr. 15080), *Sterbehilfe* (2006, Ankauf 2009, Inv. Nr. 15081), *OP* (2006, Ankauf 2009, Inv. Nr. 15082).

¹⁴⁷⁴ RRB 3891 vom 21. Oktober 1981.

¹⁴⁷⁵ Vgl. Stutzer 1983, S. 6–22.

Farbfeld mit kurzen, rhythmischen Strichen strukturierte. Diese trug er in kräftigen Farben und in locker gestischem Malduktus auf. Das Wandbild brachte dem Maler eine grosse Bekanntheit. Haubensak war so auch der Ankaukskommission aufgefallen, die das erwähnte Bild mit einem wiederkehrenden Strichmuster im Dreiklang Blau, Gelb, Rot, das das Motiv des Wandbildes aufnimmt und weiterführt, erwarb. Nach diesem Ankauf blieb Haubensak im Fokus der Einkäufer. Das nächste Bild (*o.T. [Tetras Nr. 12]*, 1988, Ankauf 1988, Inv. Nr. 7973) nimmt ein Motiv auf, das der Maler in den folgenden Jahren gleichsam seriell abwandelte. Es besteht darin, die Bildfläche durch zwei sich in der Mitte kreuzende Linien in vier gleich grosse Teile zu teilen. Jeder Quadrant steht im Dialog mit den drei anderen Flächen, die sich im Farbauftrag, durch die Pinselstruktur und in ihrer Stimmung voneinander unterscheiden. Haubensak nennt seine vierteiligen Bilder Tetras. Dieser Serie gehört auch ein weiteres Gemälde (*o.T. [Tetras Nr. 55]*, 1992, Ankauf 1992, Inv. Nr. 8366) an. Es unterscheidet sich vom früheren Ankauf durch einen ruhigeren Pinselstrich und seine, trotz vielschichtigem tonigem Farbauftrag, nahezu monochrome Flächengestaltung. Pierre Haubensak zählt zu jenen Malern, die sich der Malerei als Malerei verschrieben haben. Kein erkenn- oder benennbares Sujet soll davon ablenken. Marie-Louise Lienhard meinte in ihrer Rede anlässlich einer Ausstellung im Helmhaus zu Haubensaks Vorgehen: «Er will und kann aber auch nicht mehr eine abstrakte «Komposition» machen, wie Kandinski oder Rothko. Vor dem Metaphysischen hinter den namenlosen Zeichen schaudert ihn. Und überhaupt nicht recht wäre es ihm, wenn der Betrachter unwillkürlich anfinde, Landschaften oder Figurenbilder in einer Komposition wie in einem Vexierbild zu suchen.»¹⁴⁷⁶ Diese Strategie verfolgt Haubensak in den folgenden Jahren konsequent. Sie gilt auch für Bilder, bei denen er mit dem Motiv einer vorgegebenen Ordnung und deren Störung experimentiert.



Links: Pierre Haubensak: *Netz*, 1995, Acryl auf Baumwolle, 100 x 80 cm, Inv. Nr. 8717.
 Rechts: Pierre Haubensak; *KING [pochoir]*, 2007, Öl auf Leinwand, 190 x 190 cm, Inv. Nr. 16084.

Es entstehen Bilder mit Netzstrukturen in der Art von *Netz* (1995, Ankauf 1996, Inv. Nr. 8717),¹⁴⁷⁷ von denen der Künstler sagt, dass er Netze zeichne als seien es Gesichter, und damit meint, dass er sich an der schmalen Grenze entlang bewegt zwischen allgemein Regelhaftem und psychologisch

¹⁴⁷⁶ Lienhard 1996, o.S.

¹⁴⁷⁷ Vgl. Gasser 2014: Eine vergleichbare Netzstruktur malte Haubensak an die Brandmauer eines Baumeisterhauses an der Turbinenstrasse 12/14 in Zürich-West in unmittelbarer Nähe des Hotels Renaissance. Das Gebäude war der letzte Zeuge einer alten Arbeiter-Siedlung und galt als Symbol für den «Gentrifizierungswahn» der Stadt Zürich. Das Gebäude, das als «Nagelhaus» bekannt wurde, erinnerte daran, dass Zürich-West einst ein Industriequartier voller Fabriken und Lagerhallen war, die durch Neubauten ersetzt wurden. Pierre Haubensak solidarisierte sich mit den Hausbesitzern, die während 15 Jahren mit juristischen Mitteln gegen den Abbruch kämpften. Im September 2014 hiess das Bundesgericht in Lausanne die Beschwerde des Kantons Zürich gut. Am 5. August 2016 wurde das Haus definitiv abgerissen, damit die neue Turbinenstrasse gebaut und gradlinig durchs Quartier geführt werden kann.

Individuellem.¹⁴⁷⁸ Oder es entstehen Gemälde wie *KING (pochoir)* (2007, Ankauf 2011, Inv. Nr. 16084), deren rautenartige Sujets er weniger zufällig als vielmehr vermittels Experimenten mit Scherenschnitten findet. Subtile Abweichungen, kleine, jedoch gewollte Unstimmigkeiten, verlebendigen die Linien oder schaffen in Bezug auf die Flächen ein rätselhaftes Vor- und Zurückspringen von Figur und Grund. Die Themen, die Haubensak in der Malerei beschäftigten, verfolgte er auch in seinen Arbeiten auf Papier. Von dieser Gattung besitzt der Kanton Zürich ebenfalls ein repräsentatives Ensemble.

Rudolf de Crignis

Amerika hatte auch auf Rudolf de Crignis (1948–2006) prägenden Einfluss. Nachdem er seine Karriere in den 1970er Jahren mit Werken im Bereich der konzeptuellen Skulptur, Fotografie und Installation sowie ab Ende der 70er der Malerei erfolgreich gestartet hatte, gewann er 1985 das Atelierstipendium der Stadt Zürich in New York. De Crignis blieb zeit seines Lebens dort. Doch wie Haubensak hielt er den Kontakt zur Schweiz aufrecht und stellte regelmässig aus. 1984 erwarb der Kanton zwei Aquarelle. Es war der Zeitpunkt, als sich der Künstler mit Konzepten der Arte Povera auseinandersetzte und Pflanzenmotive in Form von getrockneten Blumenzweigen collageartig ins Bild montierte (*Aquarell I, Blau*, 1984, Ankauf 1984, Inv. Nr. 7351). Oder mit wolkenartigem Farbauftrag gänzlich ungegenständliche Bilder malte wie *Aquarell II, Blau* (1984, Ankauf 1984, Inv. Nr. 7352). De Crignis hatte bereits in der Schweiz den Weg eingeschlagen, der sich in den USA in Richtung Radical Painting verschärfen sollte. Die Werke in der Sammlung dokumentieren auch diesen Schritt der formalen und farblichen Reduktion. Einerseits mit einem grossformatigen Gemälde (*o.T.*, 1984, Ankauf 1986, Inv. Nr. 7593), das die Phase dokumentiert, bei der de Crignis mit Temperafarbe auf Stoff einfache geometrische Kreisformen über wolkigem Hintergrund malte, sowie andererseits der Dreierserie *Aquarelle* (Nr. 89095, 89096, 89097, 1989, Ankauf 1991, Inv. Nrn. 8199–8201), bei der er eine monochrome Schwarzfläche mit einer Farbe – Rot, Blau oder Grün – übermalte. 1995 erwarb der Kanton das Gemälde Nr. 95030 (1995, Inv. Nr. 8604), das zu jenen monochromen Experimenten zählt, bei denen de Crignis den Versuch unternahm, die verloren gegangene Blaunuanze des historischen Ägyptischblau minutiös zu rekonstruieren. Der Künstler komponierte diesen Farbton auch mit unterschiedlichen Farbpigmenten Schicht für Schicht und in spezifischen Abfolgen. Er trug die einzelnen, stark lasierenden Farbschichten in horizontaler und vertikaler Richtung auf, bis sie gleichmässig über die Fläche verteilt waren und sich das optisch sanft pulsierende Ägyptischblau ergab. Dabei mischte der Künstler die Farbpigmente nach eigenem Rezept und gemäss seiner über die Jahre hinweg errungenen Erfahrung. Für das Auftragen hatte Rudolf De Crignis ein eigenes Verfahren mit selbst kreierten Malwerkzeugen entwickelt, um so die Homogenität der Oberflächenstruktur herzustellen.

Luigi Archetti

Die Musik wurde zu einer wichtigen Impulsgeberin für die bildenden Künstlerinnen und Künstler. Von Muz Zeier war bereits die Rede, ebenso von den ersten Rockkonzerten in Zürich. Bei Luigi Archetti (*1955) waren es die Wall-of-Sound-Skulpturen eines Jimi Hendrix, die den Ausschlag gaben, dass der 13-jährige Archetti Gitarre zu spielen begann und sich im Verlaufe der 1980er Jahre der experimentellen Musik zuwendete. Neben der Musik ist die bildende Kunst seine andere grosse Passion. Beim ersten Werk *Innenraum* (um 1980, Inv. Nr. 6209), das der Kanton 1980 erwarb, beschäftigte sich Archetti noch nicht mit den Schnittstellen zwischen Musik und Bildender Kunst.

¹⁴⁷⁸ Vgl. Lienhard 1996, o.S.

Doch bereits das 1987 erworbene Grossformat mit der Darstellung einer Wirbelform (o.T., 1987, Inv. Nr. 7885) verweist auf das Interesse Archettis daran, musikalische Ausdrucksformen in bildende Kunst zu übersetzen. Es ist die Frage, wie sich die sonore Welt in der visuellen Welt manifestiert, wenn ein Klang bildhaft wird oder sich im Bild ein Klangraum öffnet. Auch mit den beiden Leinwänden o.T. I, II, III (1990, Ankauf 1991, Inv. Nrn. 8157a–c), die den Aufbruch einer geschlossenen Form in ein explosives Farbgewirr zeigen, bewegt er sich auf dem schmalen Grat, wo sich die Verständlichkeit der Gegenstände auflöst und eine Schwebesituation entsteht. Archettis bildhafte Arbeiten spielen mit der Gegenüberstellung von Dynamik, Bewegung und Erzählung sowie Ordnung, Geometrie und Rhythmus. So geben diese Themen auch die Folie ab für die späteren Arbeiten wie das Grossformat (o.T., 1998, Ankauf 1998, Inv. Nr. 8868), das Aluminiumpanel (o.T., 2002, Ankauf 2002, Inv. Nr. 10333) oder das Diptychon (*Stereo*, 2003, Ankauf 2008, Inv. Nr. 13826), die jedoch auf einer strengeren Formensprache aufbauen.

Uwe Wittwer

Das erste Ölbild (o.T., o.J., Ankauf 1988, Inv. Nr. 7892) erwarb der Kanton zwei Jahre, nachdem er Uwe Wittwer (*1954) 1986 das erste Stipendium des Kantons Zürich verliehen hatte. Zwei weitere Stipendien sollten folgen. Hingegen dauerte es bis 1997, bis weitere Bilder für die Sammlung erworben wurden. Danach kaufte der Kanton regelmässig Werke des Malers, so dass dieser heute mit einem repräsentativen Ensemble von Grafiken und Ölbildern mit den typischen Themen des Künstlers aus den Gattungen Landschaft, Architektur- und Städtebilder, Stillleben, Wolkenbilder, mit der Darstellung eines röhrenden Hirschen (*Hirsch*, 1997, Ankauf 1998, Inv. Nr. 8799) oder eines Interieurs nach Ingres (*Intérieur nach Ingres*, 2014, Ankauf 2014, Inv. Nr. 17821) in der Sammlung vertreten ist.



Links: Uwe Wittwer: *Hirsch*, 1997, Öl auf Leinwand, 46 x 40 cm, Inv. Nr. 8799.
 Rechts: Uwe Wittwer: o.T. (*Stillleben*), 1996, Öl auf Leinwand, 46 x 40 cm, Inv. Nr. 8750.

Als der Kanton das erste Gemälde, die Darstellung eines Wirbels, erwarb, hatte Uwe Wittwer seinen charakteristischen Malstil bereits gefunden. Obwohl man stets schemenhafte Gegenstände dargestellt sieht, sind es weniger die Figuration selbst als vielmehr die Fragen der Wahrnehmung, die

den Künstler beschäftigen. In komplexen Verfahren der Aneignung, des Kopierens und Manipulierens bearbeitet er eine meist vorgefundene Vorlage so lange, bis er den Punkt gefunden hat, wo sich ihm das Sujet in einer Ambivalenz zeigt: «zwischen Erfassen und Entschwindenlassen eines Gegenstandes».¹⁴⁷⁹ Meistens sind es konkret benennbare Objekte, die er danach in einer fleckigen, alles zusammenfassenden, altmeisterlichen Technik malt. Häufig nimmt er weiche, warme Farbtöne, wobei das *Caput mortuum* zu seinen bevorzugten Farben zählt. Es bildet oft die sublimale Grundlage, über der alles Weitere entsteht.¹⁴⁸⁰

Marc-Antoine Fehr

Das in altmeisterlicher Manier gemalte Bild von Marc-Antoine Fehr (*1953) *Deux chevaliers égarés dans une forêt* (1987, Ankauf 1987, Inv. Nr. 7854) erzählt von zwei Rittern, die im Wald steckengeblieben sind. So sieht man in diesem Bild neben der Rückenansicht einer Person Masken, Helme und Bruchstücke von Rüstungen, die in ein undurchschaubares Gemenge verwickelt sind. Die starken Farbkontraste von Schwarz und Orange steigern die Dramatik der Szene, die zugleich düster wie auch spielerisch und grotesk anmutet.



Marc-Antoine Fehr: *Deux chevaliers égarés dans une forêt*, 1987, Öl auf Baumwolle, 130 x 160 cm, Inv. Nr. 7854.

Manche von Fehrs Bildfindungen der 1980er Jahre konkretisierten sich während des Malaktes selbst. Ohne im Voraus genau zu wissen, wohin ihn seine Malerei führen würde, liess er sich von den Ideen leiten, die ihm während des Malens zuflossen.¹⁴⁸¹ Dies zeigt sich in den Bildern beispielsweise daran, dass sich reale Elemente mit nicht identifizierbaren Gegenständen verschränken. Zu Fehrs Improvisationen zählt auch das Bild der Ritter im Gehölz, die letztlich nicht nur eine Darstellung ist über einen Kampf im Wald, sondern überdies eine Reflexion zum Thema Aggressivität und Macht sowie über das Leben, das Schicksal, die Gefahren und den Tod. Marc-Antoine Fehrs Vorgehensweise zur Bildfindung änderte sich später. So tauchen in den jüngeren Bildern wiederholt dieselben Gegenstände auf. Es sind Elemente, die er während mehrerer Jahre in zahlreichen Studien malte und zeichnete, um sie auf ihre Aussagekraft hin auszuloten, bevor er diese Strukturen und Fragmente zu

¹⁴⁷⁹ Tanner 1996, S. 17–20, hier S. 17.

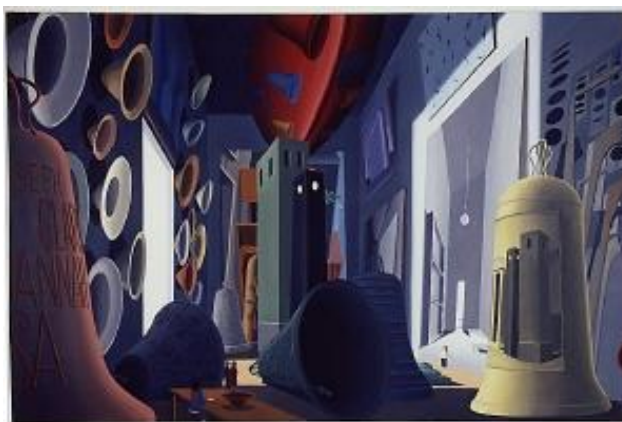
¹⁴⁸⁰ Vgl. Kunde 1997, o.S.

¹⁴⁸¹ Vgl. Kesser 2017, S. 54.

einem Gemälde oder zu einer ganzen Gemäldeserie verdichtete. In der Sammlung befinden sich neben weiteren Gemälden und Porträts¹⁴⁸² mehrere solcher Studien,¹⁴⁸³ die einen Einblick in die Arbeitsweise des Künstlers gewähren.

Thomas Huber

Thomas Huber (*1955) zählt zu den Philosophen unter den Malern. Die Phänomenologie ist seine bevorzugte Lehre. Insbesondere begeistern ihn die ästhetischen Schriften von Martin Heidegger.¹⁴⁸⁴ Ein Kernthema des Malers ist denn auch die Frage nach dem Wesen des Bildes und nach dem Sein und dem Schein. In einer Rede meinte er einst: «Das Bild schafft seine Welt. Der Ort, den es entwirft, ist der Ort, in dem es erscheint»,¹⁴⁸⁵ sowie: «Das Gezeigtwerden ist es, was es zeigt. Das Scheinen des Bildes und sein Erscheinen sind heute eins.»¹⁴⁸⁶ Und die Antwort gibt er, indem er malenderweise zeigt, was er meint. Das grossformatige Ölbild, das die Ankaukskommission im Jahr 2000 erwarb, heisst *Glockenläuten II* (2000, Ankauf 2000, Inv. Nr. 10055). Es ist ein Bild zum Thema des Klangs. Was der Maler in diesem Bild zeigt, ist das Klingen des Klangs. So malte der Künstler einen Innenraum, in dem mehrere Glocken auf dem Boden liegen. Eine der Wände ist durchlöchert. In ihren Öffnungen schwingen Glocken, die ein in den Raum dringendes Geläut suggerieren. An der gegenüberliegenden Wand lehnt ein monumentales Bild mit der Darstellung eines leeren Raumes. Der Ort des Geschehens? Das Atelier des Malers? Ein Echoraum? Dazwischen steht eine winzige Menschengestalt. Thomas Hubers kühle und sachlich gemalte Bilder sind Kulissen für das Zurschaustellen von Imaginationen und das Eröffnen von spannungsvollen Räumen für Reflexionen.¹⁴⁸⁷



Thomas Huber: *Glockenläuten II*, 2000, Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm, Inv. Nr. 10055,
© 2018, ProLitteris, Zürich.

¹⁴⁸² Zu diesen zählt das Schlüsselwerk *Der Verschollene* (*The man who disappeared*) (2013, Ankauf 2014, Inv. Nr. 17613); das oben bereits beschriebene Porträt der Regierungsrätin *Regine Aeppli* (2012, Ankauf 2010, Inv. Nr. 16294), oder die Fensterszene *La Nuit Bourguignonne* (2015, Ankauf 2017, Inv. Nr. 18753), die ein Selbstporträt des Künstlers darstellt. Das Gebäude befindet sich in Pressy, wo der Künstler sein Atelier hat.

¹⁴⁸³ Aus der Serie *107 premières pensées pour un tableau* (2007, Ankauf 2011, Inv. Nrn. 16232–16236 und 16266).

¹⁴⁸⁴ Vgl. Jünger 2004, S. 201.

¹⁴⁸⁵ Huber [B] 2004, S. 202–203.

¹⁴⁸⁶ Huber [B] 2004, S. 202–203.

¹⁴⁸⁷ Bevor der Kanton Zürich das Grossformat *Glockenläuten* erwarb, hatte er die Zeichnung auf lasierter Holztafel *Kartenhaus* (1990, Ankauf 1993, Inv. Nr. 8626) sowie 2004 das Gemälde *Zwei Bilder ein Tisch* (2001, Inv. Nr. 11216) erworben. Das Ensemble wird von zwei Arbeiten auf Papier ergänzt: *Bibliothek 3* (2002, Ankauf 2004, Inv. Nr. 11217) und *Salle de la perspective* (2002, Ankauf 2004, Inv. Nr. 11218).

Germann & Lorenzi

Ein weiteres Grossformat stammt vom Künstlerpaar Monica Germann (*1966) und Daniel Lorenzi (*1963). Sie arbeiten seit 1995 zusammen. Ein Schwerpunkt ihrer Tätigkeit ist die Auseinandersetzung mit den Objekten aus dem digitalen Umfeld und der elektronischen Musik, die sie manchmal in absurden Situationen zeigen. Eine Serie von drei Scherenschnitten thematisiert ausschnitthaft die Handhabung von technischem Equipment (*Mousepad*, 2002, Ankauf 2002, Inv. Nr. 10547; *Adapter*, 2002, Ankauf 2002, Inv. Nr. 10548; *Filmproduktion*, 2001, Ankauf 2002, Inv. Nr. 10549). Als die Vinylplatte aus dem Verkaufssortiment langsam verschwand, hielten sie das Objekt in schwarzer Tusche auf weissem Untergrund und in reduzierter grafischer Form fest (*Vinyl*, 2005, Ankauf 2005, Inv. Nr. 12180). Auf der monumentalen Leinwand wirkt die Darstellung erstaunlich real und dreidimensional. Doch nicht nur die Darstellungen der elektronischen Gadgets auf ihren Bildern, sondern auch die in einem flächigen, karikaturhaften Stil gemalten Porträts von Malern, DJs oder Stars und Songwritern aus der Musikszene,¹⁴⁸⁸ die der Kanton erworben hat, nehmen ein Gefühl vorweg, das sich in den Nullerjahren ausbreiten wird: Die Tatsache, dass Musik und (bildende) Kunst immer häufiger aus der Retorte stammen; dass sie am Computer fabriziert und designt wirken und sich die Verbindung zu den eigenen Empfindungen auflösen wird.¹⁴⁸⁹



Monica Germann & Daniel Lorenzi: *Vinyl*, 2005, Tusche auf grundierter Leinwand, 190 x 190 cm, Inv. Nr. 12180.

Hybride und digitale Bildwelten

In den 1990er Jahren gewannen die digitalen Technologien rasch an Bedeutung und eroberten den Kunstmarkt. Die Bildschirme der Videospiele, die Einführung der privaten Fernsehsender, die Kinofilme mit den digitalen Spezialeffekten erleichterten zudem die Einführung des Computers, des Internets und der Handys in die privaten Haushalte und die Arbeitswelt. Noch einmal wurde die

¹⁴⁸⁸ Beispiele sind: *Al Doyle [Hot Chip]* (2006, Ankauf 2007, Inv. Nr. 13806), *Pete Doherty* (2006, Ankauf 2007, Inv. Nr. 13807), *Georg Baselitz [Wir fangen ganz neu in Süddeutschland an]* (2006, Ankauf 2007, Inv. Nr. 13808) oder *Cerys Matthews [Catatonia]* (2007, Ankauf 2007, Inv. Nr. 13809).

¹⁴⁸⁹ Eine raumgreifende Wandmalerei realisierte das Künstlerpaar im Rahmen eines Kunst- und Bauwettbewerbes in der Kanzlei der Universität Zürich: ... *on mouse* (2002, Ankauf 2002, Inv. Nr. 10521).

individuelle und kollektive Wahrnehmung tiefgreifend verändert. Die digitale Bildbearbeitung gewann rasch grossen Einfluss auf die künstlerische Produktion. Manches, was zuvor noch handwerklich aufgebaut, abfotografiert, collagiert und montiert werden musste, konnte nun digital am Computer bearbeitet, simuliert und manipuliert werden. Bilder konnten beliebig heruntergeladen, verändert und fiktionalisiert werden. Geschichten konnten konstruiert und die Zeichen und Protagonisten beliebig symbolisch aufgeladen werden. Was mit welcher Technologie realisiert wurde, ist oft nicht mehr erkennbar. Beschleunigt wurde diese Entwicklung durch eine Künstlergeneration, die mit Werbung, Fernsehen und Videospielen aufgewachsen war. Da private Sender wie RTL das 24-Stundenprogramm zur Norm gemacht hatten, wurde sie von morgens bis abends mit bunten Bildern und leichten Informationen versorgt.¹⁴⁹⁰

Olaf Breuning

Hier ist Olaf Breuning (*1970) zu nennen, dessen Werk *W.n.w.m.e.K.* (1999, Ankauf 1999, Inv. Nr. 8958) – eine Montage von am Computer gezeichneten bunten Kreisen, fotografiert vor schwarzer Oberfläche – zu den frühesten hybriden Fotoarbeiten in der Sammlung zählt. Der Titel ist die Abkürzung des Satzes «Wer nichts weiss, malt einen Kreis».¹⁴⁹¹ Das Motiv ist ein Kommentar zu den Kreisbildern von Ugo Rondinone.



Olaf Breuning: *W.n.w.m.e.K.*, 1999, C-Print auf Aluminium, laminiert, 123 x 155 cm, Inv. Nr. 8958.

Istvan Balogh

Was ist echt? Was ist gestellt? Was ist forciert? Istvan Baloghs Fotoarbeiten (*1962) haben viel von einem Bilderrätsel. So hat er ein Bild kreiert, das eine Familie zeigt, die dicht gedrängt beisammen auf einer Strasse vor üppiger Baumkulisse steht. Dichtes Schneegestöber schiebt sich wie ein Schleier vor die Szene und rückt die Menschen nahezu in die Unkenntlichkeit. Istvan Baloghs Fotobild (*o.T. [digital snowfall]*, 2001, Ankauf 2003, Inv. Nr. 10884) ist eine am Computer bearbeitete Fotografie. Es ist eine präzise Inszenierung, die nichts dem Zufall überlässt und gerade deshalb bewirkt, dass das Dargestellte visuell in der Balance verharret zwischen Realität und Fiktion, zwischen Abbildung und Manipulation.

¹⁴⁹⁰ Vgl. Custer 1997, S. 61: In der Schweiz hatte sich die Zahl der empfangbaren deutschsprachigen Fernsehprogramme bis 1997 von 6 auf 20 erhöht. Dabei handelte es sich praktisch ausschliesslich um rein werbefinanzierte Programme, deren einziges Ziel darin bestand, die höchstmögliche Zuschauerzahl innerhalb der sogenannten werbeaktiven Zielgruppen (15–49 Jahre) zu erreichen.

¹⁴⁹¹ Diese Information verdanke ich Nicola von Senger, dem Galeristen des Künstlers.



Istvan Balogh: *o.T. [digital snowfall]*, 2001, Lambdaprint zwischen Plexiglas, 103 x 139 cm, Inv. Nr. 10884.

Max Grüter

Die mit Hilfe der digitalen Hilfsmittel gesteigerte Fiktionalisierung findet eine Entsprechung in der Wahl der Inhalte. So gewinnen etwa in Max Grüters (*1955) bildnerischem Kosmos «ab 1999 digitale Gestaltungsmittel und das Thema Raumfahrt an Bedeutung».¹⁴⁹² Max Grüter konstruiert Szenarien, in denen Irreales auf Absurdes trifft, so etwa, wenn ein Astronaut in einem Interieur herumschwebt, das mit Möbeln aus den 1950er Jahren ausgestattet ist, und den Staubsauger bedient. Moderne technische Errungenschaften treffen auf alte Erinnerungen. In Grüters Versuch, die Zeichen der Zeit zu entziffern, zerbricht das Kontinuum der Zeit (*Kosmodrom*, 2001, Ankauf 2001, Inv. Nr. 10311; *Jenseits von Afrika*, 2001, Ankauf 2001, Inv. Nr. 10312).



Max Grüter: *Kosmodrom*, 2001, Lambdaprint, 60 x 80 cm, Inv. Nr. 10311, © 2018, ProLitteris, Zürich.

¹⁴⁹² Vgl. Kaspar 2008.

Claudia Di Gallo

Claudia Di Gallo (*1959) greift ebenfalls das Thema des Cyberspace auf und lässt ihre Protagonisten in der Scheinwelt der virtuellen Realität schweben (aus der Serie *Flight Paths and Destinations*, Bild Nr. 100/07, Ed. 8/10, 2000, Ankauf 2002, Inv. Nrn. 10461–10465). Raumfahrt und Cyberspace symbolisieren Aufbruch in neue Räume und Zeiten. Die ganz in Weiss gekleideten Figuren suggerieren Transparenz und schrankenlose Freiheit.



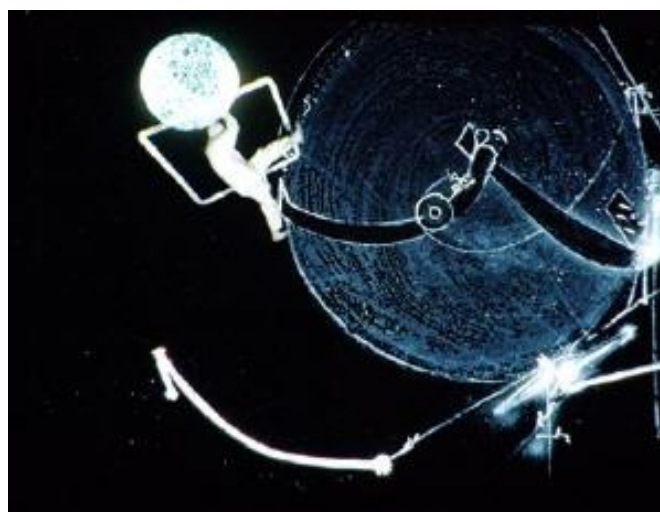
Claudia Di Gallo: aus der Serie *Flight Paths and Destinations*, Bild Nr. 100/07, Ed. 8/10, 2000, C-Print, Plexiglas, 40 x 100 cm, Inv. Nr. 10462.

Cristian Andersen

Mit der Ambivalenz von Realität und Fiktion kokettiert Cristian Andersen (*1974), wenn er einen am Waldrand geparkten Mercedes im abendlichen Licht des Sonnenuntergangs explodieren lässt und die Zerstörung als schönen Schein sprühender Funken inszeniert (*Mercedes with/without my friends*, 2000, Ankauf 2003, Inv. Nr. 10500).

Klaus Lutz

Klaus Lutz (1940–2009) wählte das Medium des Films, um eine geheimnisvolle, ausserirdische Welt darzustellen. So erzählt der Filmemacher mit wenigen skizzenhaften Zeichen und in einer nicht linearen Bildstruktur die Geschichte des Feuergottes Hephaistos, der als Waffen- und Kunstschmied sein eigenes Weltbild schafft (*Vulcan Projekt*, 2004, Ankauf 2005, Inv. Nr. 13721).



Klaus Lutz: *Field of Powder*, 2004, C-Print, Filmstill, 70 x 100 cm, Inv. Nr. 11221.

«Es geht in der Kunst ja weniger um die Nichtachtung der Regeln als um deren kreative Anwendung.»¹⁴⁹³

Martin Suter

20. Fiktion und Realität

Reorganisation der Entscheidungskompetenzen

Bis 1987 behielt sich der Regierungsrat das Recht vor, sein «placet» für jeden einzelnen Kunstankauf zu geben. Bis zu diesem Zeitpunkt unterbreitete die Ankaufskommission dem Regierungsrat Vorschläge für Werkankäufe. Diese zum Ankauf vorgeschlagenen Werke wurden in der Regel nach Abschluss der Ausstellungen ins Rathaus transportiert, wo der Gesamtreierungsrat die einzelnen Werke nach seinen Sitzungen kritisch prüfte.¹⁴⁹⁴ Erst mit dem Einverständnis des Regierungsrates konnten die Werke definitiv erworben werden. Da das Prozedere der Werkpräsentation mit dem Aufkommen der Grossformate, der fragilen skulpturalen und installativen Werke allmählich zu aufwendig oder gar unmöglich wurde, entschloss sich der Regierungsrat, die Prozesse abzuändern und die Ankaufskompetenzen auf die kantonale Kulturförderungskommission zu übertragen. Diese Massnahme war aber vor allem auch wegen der jüngsten Entwicklungen im Bereich der Kunst notwendig. Die grössere Medienvielfalt und die höhere Komplexität der künstlerischen Produktion erforderten Überblick und eingehende Sachkenntnis. Seit 1987 werden so die Kunstwerke auf Empfehlung der Fachgruppe bildende Kunst der kantonalen Kulturförderungskommission der Fachstelle Kultur erworben,¹⁴⁹⁵ und die Entscheidungen so in letzter Instanz von professionellen Kunstsachverständigen verantwortet. In der Folge wurde die Sammlung zeitgenössischer, aktueller, mitunter auch experimenteller.

Dass im Verlaufe der 1980er Jahre in Zürich neue Institutionen der Kunst, wie das Ink und die Folgeinstitution des Migros Museums, die Kunsthalle und das Haus für konstruktive und konkrete Kunst (heute Haus Konstruktiv) ihre Tore geöffnet hatten, wurde bereits erwähnt. Ebenso die internationale Galeristenszene, die mit einer steigenden Zahl junger Galeristinnen und Galeristen auf neue ästhetische Ausdrucksformen fokussierte. 1993 gründeten zudem Kurator und Kunstkritiker Urs Stahel, Verleger Walter Keller und Kulturunternehmer George Reinhart das Fotomuseum in Winterthur, das zusammen mit der Fotostiftung das Bewusstsein in Bezug auf die Fotografie massgeblich erweiterte. Letzteres trug dazu bei, dass in den 1980er und 1990er Jahren zunehmend Fotografien und Videos für die Sammlung erworben wurden.

Die Zürcher Schule für Gestaltung hatte Mitte der 1980er Jahre ebenfalls auf die veränderten Verhältnisse reagiert. Nach der Auflösung der Klasse Form und Farbe und der Gründung der neuen Schule F+F für experimentelle Gestaltung, hatte sich die Zürcher Kunstgewerbeschule vorerst weiterhin auf die Ausbildung qualifizierter Berufsfachleute konzentriert. 1983 beauftragte der damalige Rektor der mittlerweile in Schule für Gestaltung umbenannten Institution, Hansjörg Budliger, die Künstler Peter Emch und Berndt Höppner (*1942), ein Konzept für eine Klasse für freie

¹⁴⁹³ Suter 2017, S. 8–17.

¹⁴⁹⁴ Vgl. Staub 1995, S. 9–10.

¹⁴⁹⁵ Vgl. RRB 864 vom 18. März 1987.

Kunst auszuarbeiten. Diese nahm 1985 mit dem Kurs Zeichnen und Bilder ihren Betrieb auf. Der Studiengang war erfolgreich. Bald folgte der Ausbau des Programms und die Erweiterung des Lehrkörpers mit den Künstlern Aldo Walker, Thomas Müllenbach und dem Kunsttheoretiker Christoph Schenker, was in Wechselwirkung mit den Begebenheiten der sich internationalisierenden Zürcher Kunstszene und der Kulturwirtschaft in Zürich erfolgte.¹⁴⁹⁶ Anlässlich des 20-jährigen Jubiläums schrieb Christoph Schenker: «Vieles, was in den 1980er Jahren als Alternativkultur begonnen hatte, gilt inzwischen als etablierter Standortfaktor, als kreativer wie lukrativer Teil von Zürich als «Global City». Die wirtschaftliche und gesellschaftliche Wertschätzung von Kultur und Kunst begünstigte die Einsicht in die Notwendigkeit einer entsprechend professionellen Ausbildung.»¹⁴⁹⁷ Die Ausbildung hatte sich im Vergleich mit den Akademien der letzten Jahrhundertwende fundamental gewandelt. So hebt Schenker hervor, dass die aktuelle Kunstausbildung in einem antagonistischen Verhältnis zur Tradition stehe, da sich die Schule nicht als Vermittlerin eines gegebenen Kanons verstehe, sondern sie die angehenden Künstlerinnen und Künstler ermutige, die geltenden Regeln und Paradigmen des Kunstsystems beziehungsweise des Konzepts «Kunst» einem kritischen Diskurs zu unterziehen.¹⁴⁹⁸ Eine Zielsetzung der künstlerischen Ausbildung liege mitunter darin, durch eine kritische Haltung die Freiräume zu schaffen, die unabdingbar seien für die Existenz des Imaginären.¹⁴⁹⁹ Eine Konsequenz dieses Konzeptes sei der Bruch mit dem linearen Fortschrittsglauben und die Entgrenzung der Ideen in einen radialen, synchronistischen Raum. Auf der visuellen Ebene führe dies zum (kontinuierlichen) Bruch mit den entwickelten künstlerischen Paradigmen, was sich in der weiteren Lockerung der Gattungsgrenzen und in der Entwicklung einer grenzenlosen Medienvielfalt äussere. Sibylle Omlin meinte ihrerseits zur jüngsten Entwicklung des schweizerischen Kunstgeschehens, dass die Mitte des letzten Jahrhunderts begonnene formale und ideelle künstlerische Entgrenzung im 21. Jahrhundert eine beschleunigte Fortsetzung erfahre: Begriffe wie Appropriation, Simulation, Minimal-Konzepte, Künstlerfotografie, Mediatisierung, Sampling, Kontext-Kunst, Wahrnehmungsmechanik, individuelle Mythologie seien Stichworte eines umfassenden westlichen Kunstverständnisses geworden.¹⁵⁰⁰

Fiktionalisierung und Realitätscheck

Wie bereits dargestellt zeigt die Medienkunst, dass mit technischen Hilfsmitteln jedes nur denkbare Bild erzeugt werden kann. Es kann gemorpht, weichgezeichnet, gefiltert, invertiert, koloriert, gerastert oder Punkt für Punkt, Pixel für Pixel erdacht oder modifiziert werden. Auch kann jedes scheinbar Reale kreiert und dieses Reale in ein Hyperreales gesteigert werden. Doch die Fiktionalisierung ist das eine. Die Frage nach der Realität der offenen Gesellschaft und der globalisierten Welt, ist das andere grosse Thema der zeitgenössischen Kunst.

Annelies Strba

Mit ihrer Frage nach der «gelebten Zeit»¹⁵⁰¹ bewegt sich die Fotografin und Videokünstlerin Annelies Strba (*1947) formal wie inhaltlich zwischen den beiden Sphären. Die ersten Ankäufe sind Architekturaufnahmen aus Deutschland und Polen. Zu diesen Bildern zählt die Frontalaufnahme eines breit gelagerten Wohnhauses in Halle. Das monotone Gebäude wirkt anonym und düster. Die

¹⁴⁹⁶ Vgl. Schenker 2006, S. 12–15, hier S. 12.

¹⁴⁹⁷ Schenker 2006, S. 12–15, hier S. 13.

¹⁴⁹⁸ Vgl. Schenker 2006, S. 12–15, hier S. 14.

¹⁴⁹⁹ Vgl. Schenker 2006, S. 12–15, hier S. 14.

¹⁵⁰⁰ Omlin 2006, S. 85–97, hier S. 94.

¹⁵⁰¹ Kurzmeyer 2012.

Vergrößerung des zerkratzten Negativs bewirkt bei der Entwicklung Unregelmässigkeiten, die zusammen mit dem schlecht belichteten und den vom vergilbten Negativ hervorgehenden Farbschlieren dem Bild eine malerische Komponente verleihen. Strba hat die Fotografie auf einer dünnen Leinwand entwickelt, was das Gebäude entmaterialisiert erscheinen lässt und in eine unwirklich zeitlose Sphäre rückt (*Silberblock*, 1992, Ankauf 1994, Inv. Nr. 8534).



Annelies Strba: *Silberblock*, 1992, Farbfotografie auf Fotoleinwand auf Keilrahmen, 120 x 200 cm, Inv. Nr. 8534, © 2018, ProLitteris, Zürich.

Bis Mitte der 1990er Jahre fotografierte Annelies Strba meist in Schwarzweiss. In der Sammlung befinden sich weitere Bilder aus diesem Zeitraum. So eine Fotografie mit einem schlafenden Kind sowie eine Aufnahme mit einem in einer Blumenwiese spielenden Mädchen. Dieses trägt einen hellen Pullover und hält die Hände über den Kopf in die Höhe gestreckt. Die Kinder sind Strbas Töchter Sonja und Linda. Strba hat ihre Kinder immer wieder fotografiert. Oft sind es Momentaufnahmen, Schnappschüsse, die zufällig zustande gekommen sind und denen stets etwas Rätselhaftes eignet (*Sonja schlafend*, 1978/1994, Ankauf 1994, Inv. Nr. 8533; *Linda in der Wiese*, 1992, Ankauf 1992, Inv. Nr. 8550). So ist es ebenfalls ihre Tochter Sonja, jetzt als junge Erwachsene mit langen schwarzen Zöpfen, die ihr für ihr Video NYIMA, aus dem das Still stammt, Modell gesessen ist (*NYIMA*, 127, 2003, Ankauf 2003, Inv. Nr. 10891).

Seit 1997 arbeitet Strba nur noch mit der Videokamera. Viele ihrer Bilder sind aus Videofilmen hervorgegangene und teilweise nachbearbeitete Videostills.¹⁵⁰² Die Themen sind dieselben, doch jetzt in unscharfen malerischen Aufnahmen, gezeichnet von übersteigter Helligkeit und einem künstlichen Licht, das sämtliche Farben überstrahlt und Dunkelheiten auslöscht. «Die Individualität von Strbas Kameraführung zeigt sich am deutlichsten in den vermeintlichen Fehlmanipulationen: in der Unschärfe, den Falschfarben, der Überbelichtung [...] Die somnambule Unschärfe erzeugt einen Sog, dem man sich kaum entziehen kann. Die Überbelichtung entrückt die Gegenstände von ihrem eigentlichen Sinn und Zweck und macht sie zu hart flirrenden, ephemeren Erscheinungen. Und die Falschfarben, die Strba im Video Berlin zum ersten Mal einsetzt, manipulieren die Bedeutung des Dargestellten.»¹⁵⁰³

¹⁵⁰² Vgl. Maurer 2003, S. 145–163, hier S. 148.

¹⁵⁰³ Maurer 2003, S. 145–163, hier S. 158.

Katrin Freisager

Während die Bilder bei Annelies Strba schliesslich eine träumerisch spirituelle Qualität annehmen, lädt Katrin Freisager (*1960) explizit zur Auseinandersetzung mit der Magie ein. Dieses Thema greift die Künstlerin mit ihrer dreiteiligen Fotogeschichte *My Sister Never Sleeps* (2009, Ankauf 2009, Inv. Nrn. 14977–14979) auf, bei der ein Kind feenhaft als Protagonist im Dickicht eines Waldes herumirrt, auf der Suche nach den Spuren des Waldgeistes. Und sie geht in ihrer jüngsten Serie *Liquid Landscapes 1 + 2* (2012, Ankauf 2012, Inv. Nrn. 16765–16766) einen Schritt weiter, um die Stimmungen, die sie in Island während eines Aufenthaltes erlebt hatte, im künstlerischen Medium zu evozieren. Da es ihr nicht gelingen wollte, die besonderen Atmosphären des Landes mit der Kamera festzuhalten, simulierte sie diese mit chemischen Substanzen im Labor.

Eberli/Mantel

Die Loslösung von den althergebrachten Wertesystemen hatten ein erzählerisches Potenzial freigesetzt, das wie schon in der Malerei die Künstlerinnen und Künstler auch in der Fotografie ausschöpften. So taucht das erzählerische Bild als inszeniertes, narratives Tableau in den unterschiedlichsten Varianten in der Sammlung auf. Eine moderne Allegorie auf Geld und Gier schufen Eberli/Mantel¹⁵⁰⁴ mit ihrem Fotobild *Wanja* (2008, Ankauf 2009, Inv. Nr. 14712). Dargestellt ist ein kleines Kind, das irgendwie verloren in einem grossen klassizistischen Raum steht und vor sich hin auf den Boden blickt. Neben der kleinen Baumeisterin – sie hat ein Handy am Ohr – steht ihr Spielzeugkran. Er ist längst zu klein, um das aus Pieter Bruegel des Älteren (1525/30–1569) weltberühmtem Gemälde *Turmbau zu Babel* (1563) entlehnte Bauwerk, das als Puzzle vor ihr auf dem nussbaumgetäfelten Boden liegt, fertig zu bauen. Bruegel ist bekannt für seine tief sinnigen Bilder. Sein in den Himmel wachsender Turm gilt als Symbol für die unersättliche Gier der Menschen. Eberli/Mantel entlehnten Bruegels Symbol nicht zufällig, um es in die heutige Zeit zu überführen: Im Jahr der Entstehung des Bildes erschütterte die grosse Finanzkrise die Börsen weltweit.



Produktionsgemeinschaft Eberli/Mantel: *Wanja*, 2008, C-Print, Diasec, gerahmt, 172 x 170 cm, Inv. Nr. 14712.

¹⁵⁰⁴ Produktionsgemeinschaft von Simone Eberli und Andrea Mantel (seit 2000).

Werbung und Konsum

Die Auseinandersetzung mit der Warenwelt ist ein verbreitetes Thema in der Kunst. Während die Logos in der Wirklichkeit zu Zeichen der Identifikation und die damit bezeichneten Gegenstände zu Must Haves mutieren, verwandeln sie sich in der Kunst zu Kompositionselementen, zu Bausteinen für Bilder oder installative Werke. Sei es im Spielerischen oder im ernsthaften Umgang mit ihnen – die Kunstschaaffenden befragen ihre Bedeutung und ihr Potenzial, unsere Vorstellungen und Erinnerungen zu modellieren.

Fischli/Weiss

Als 1991 im Rahmen von Kunst- und Bau ein Wettbewerb für den Neubau der Neuen Börse ausgeschrieben wurde, gewannen ihn Peter Fischli (*1952) und David Weiss (1946–2012). Das Künstlerduo sammelte über 50 verbreitete Objekte des Schweizer Alltags und inszenierte diese in ebenso vielen Vitrinen. Die Videokamera, das Schweizer Handörgeli, der Teddybär, das Schweizer Sturmgewehr, die Timberlands oder der Traktorenneu sind keine Objekte der Begierde und verführen nicht zum Träumen. Im Gegenteil. Die Objekte sind gewöhnlich und banal. Fischli/Weiss brechen keine Tabus. Sie zielen auf die Wahrnehmung, wollen diese schärfen für die unmerklichen Abläufe des Alltags, die uns zu Gefangenen der Warenwelt und des Konsums machen (aus der Serie *50 Gegenstände*, 1992, Ankauf 1992, Inv. Nrn. 12637–12686).

San Keller

Die Aktion *Hiddenwords* (2001, Ankauf 2001, Inv. Nr. 8750) von San Keller setzt sich mit der Werbung im öffentlichen Raum auseinander. Anstelle von Werbeslogans bedruckte er Plakate mit rätselhaften Wortfragmenten und verteilte sie an verschiedenen Standorten in der ganzen Stadt. Die Buchstaben, im Gedächtnis richtig kombiniert, ergaben poetische Statements. Der Kommentator der «Neuen Zürcher Zeitung» meinte zur Aktion: «Wir meinen, San Kellers Kunst besteht darin, sich auf geistige Prozesse einzulassen. Er gibt den Rahmen vor, und wir stellen Bezüge her. Letzteres aber ist der entscheidende Beitrag, durch den San Kellers Kunst überhaupt zu Kunst wird.»¹⁵⁰⁵

Nic Hess

Als Nic Hess (*1968) den Wettbewerb für die Neugestaltung des Lichthofes im Amt für Wirtschaft und Arbeit an der Walchestrasse 19 gewann, schlug er für die schmale aufstrebende Wandfläche gegenüber dem Lift eine Wandbemalung vor. Das Motiv ist eine Anlehnung an das Märchen der Bremer Stadtmusikanten. Doch anstelle von Esel, Hund, Katze und Hahn entlieh er seine bildnerischen Bausteine der Zeichen- und Symbolsprache der Kunst, der Politik und der Ökonomie. Zuunterst setzte er den in Lauerstellung sitzenden Hund *GRRRRR* des amerikanischen Popkünstlers Roy Lichtenstein aus dem Jahr 1965. Darüber stapelte er das Schwein des Metzgerverbandes, gefolgt von einem Krokodil, Pferd, Hahn, Elch und das Logo von Ferrari und zuoberst der Löwe, eine leicht abgeänderte Version des Zürcher Wappentieres. Die Arbeit mit dem Titel *Hohe Tiere* (2002, Ankauf

¹⁵⁰⁵ Meier 2002.

2002, Inv. Nr. 10467) ist eine typische Arbeit von Nic Hess, der seine Erzählungen frei fabulierend entwickelt und dabei seine Zeichen und Symbole aus dem Fundus des kollektiven Bildgedächtnisses schöpft. Im selben Jahr realisierte Nic Hess eine Arbeit nach demselben Prinzip für die Kanzlei der Universität Zürich: *you are here* (2002, Ankauf 2002, Inv. Nr. 10520).

Ian Anüll

Während Nic Hess spielerisch mit den Zeichen der Werbung und des Marketing umgeht, setzt sich Ian Anüll (1948) kritisch mit dem Thema Konsum, Geld und Marktwirtschaft auseinander. Die beiden für die Sammlung erworbenen Bilder hinterfragen gesellschaftlich etablierte Systeme und Werte, wobei sich der Künstler auf die Sprache der Pop Art bezieht. In *SHELLOIL* (1999, Ankauf 2014, Inv. Nr. 17701) malte Ian Anüll den Schriftzug des Multis in weisser Farbe auf schwarzen Untergrund. Dabei buchstabierte er das Wort rückwärts und stellte die Zeichen auf den Kopf, so dass sich die Buchstaben zugleich in Zahlen verkehren. Anülls Bild ist eine Reflexion über die Tatsache, dass Öl einerseits der Triebstoff der Globalisierung ist, andererseits aber auch Verursacher grosser Umweltzerstörungen. Die Leinwand des Gemäldes mit dem Titel *Trademark-Alphabet* (2010, Ankauf 2014, Inv. Nr. 17702) hat der Künstler in der Art des «allover» mit Kreisen bemalt. In einen Kreis hat er ein R gesetzt und ihn so als Symbol für registrierte Waren- und Dienstleistungsmarken hervorgehoben. Ohne selbst Stellung zu beziehen, öffnet Anülls Bildmotiv die Augen dafür, dass im Zeitalter der Globalisierung Firmen verschwinden und sich die Produktion in der Hand weniger Konzerne konzentriert. Anüll hat mit minimalen Mitteln ein Sinnbild für (Um-)Strukturierungsprozesse im modernen Wirtschaftsleben geschaffen.



Ian Anüll: *SHELLOIL*, 1999, Acryl auf Nessel, 131,5 x 121 cm, Inv. Nr. 17701.

Urbanisierung, Globalisierung, Gentrifizierung

Die Veränderung der gebauten Umwelt beobachten die Künstlerinnen und Künstler aufmerksam. In den 1970er und 1980er Jahren registrierten sie, wie die Vorstädte zu Agglomerationen ausgebaut

und wie Hochhäuser und Wohnblöcke hochgezogen wurden. Oder sie waren entsetzt über den Ausbau des Autobahnnetzes, welches das ländliche Zürich endgültig in eine Grossstadt und in ein Industrie- und Dienstleistungszentrum verwandelte. Vor der Folie der Globalisierung und Gentrifizierung blicken manche mit einem schon fast nostalgischen Blick auf die damals gebauten Gebäude, die neuen Urbanisierungs- und Gentrifizierungsprojekten weichen müssen. Während die einen mit ironischem Blick und verstecktem Witz auf die mittlerweile hässlich wirkenden Wohnblocks zeigen, halten andere mit ihren Bildern ein Stück Stadt- und Architekturgeschichte fest. Dabei richten sie ihren Fokus weniger auf die Architektur von genialen Baukünstlern, sondern auf die triviale Alltagsarchitektur.

Werner Wal Frei

Ohne (an-)klagende Stellungnahme blickt der Winterthurer Künstler Werner Wal Frei (*1954) auf die Nationalstrassen und Autobahnen, deren Architektur er zu seinem Thema macht. *Schneller, schneller* (1988, Ankauf 1988, Inv. Nr. 7924) ist die Darstellung einer leeren Autobahn aus der Perspektive des Fahrers. Dynamik erzeugte der Maler durch die weisse Strassenbemalung der Verkehrsführung auf schwarzem Asphalt, die direkt in Fahrtrichtung in die Tiefe des Bildes führt. Die dunklen Wolken am Himmel, die just dort aufreissen, wo die grossen Anzeigetafeln an filigranem Gestänge über der Strasse hängen, steigern die Dramatik der Darstellung. Werner Wal Freis Sichtweise ist keine pessimistische. Er ist vielmehr eine Art Chronist, der wie die Maler in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Welt der Strasse, des Verkehrs und der Baustellen dokumentiert, wie sie sind. Dies gilt auch für die Serie der zwölf Strassenbilder der *Stationen* (1988, Ankauf 1990, Inv. Nrn. 12349–12360) im Kantonsspital Winterthur, die in fotografischer Ausschnitthaftigkeit und verschliffener Unschärfe verschiedene Strassenszenen zur Darstellung bringen. Werner Wal Freis Stil veränderte sich im Verlaufe der Zeit und nahm Elemente der konstruktiven und konkreten Kunst in sich auf. Dies gilt etwa für das Baustellenbild *Genève, Vision 4* (1996, Ankauf 1996, Inv. Nr. 8734), das ein eingerüstetes Gebäude in leuchtenden Primärfarben und mit der Strenge und Konsequenz der geometrischen Kunst ins Bild rückt. Baustellenbilder und Stadtansichten sind neben den Strassenbildern das andere grosse Thema des Künstlers.

Fischli/Weiss

1992 kaufte der Kanton zwei Fotoserien (*o.T.*, 1991/92, Inv. Nrn. 8313a–g; Inv. Nrn. 8312a–e) von Fischli/Weiss. Die siebenteilige Serie zeigt im Postkartenformat Aufnahmen von Wohnblocks, aufgestellt entlang von Ausfallstrassen. Stehende Autokolonnen und Tankstellen. Einen Coop-Laden. Die fünfteilige Serie fokussiert auf Wohnsiedlungen mit drei- bis fünfstöckigen Gebäuden. Balkone entlang der Fassade angeordnet. Geschlossene Fenster. Orange Storen. Es sind eben jene Wohnblocks, umgeben von Grünzonen und Parkplätzen, die im Verlaufe der 1970er Jahre überall in der Schweiz zu sehen waren.

Doch was zeigen uns Fischli/Weiss? Sind es inszenierte Fotos? Haben die Künstler gewartet, bis die Menschen bei der Arbeit sind? Keine Menschenseele ist zu sehen, obwohl es taghell ist. Die Parkplätze sind leer. Saubere Strassen und Trottoirs. Perfekt geschnittene Pflanzen. Fischli/Weiss halten auf ihren Fotos Schweizer Suburbia fest. Anonyme Schlafstädte. Öde, seelenlos und langweilig. Ein Stück Schweizer Lebensrealität?

Das Vorführen der gewohnten Welt irritiert. Mit diesen sauberen Grünzonen und geputzten Parkplätzen, mit den geschlossenen Fenstern und den stummen Bäumen, mit dieser

Menschenlosigkeit wird keine Idylle gezeigt. Vielmehr präsentieren Fischli/Weiss das Normale als eigentümlich Fremdes, Abweisendes. Es manifestiert sich als Gemachtes, als Produkt von Kultur. Fischli/Weiss-Inszenierungen sind Dekonstruktionen der Wirklichkeit. Sie führen vor Augen, dass die Routinen des Alltags vorkonfiguriert sind durch Arbeits- und Bürowelt, durch Verkehrsregeln, Siedlungspolitik und Familienstrukturen.

Anton Bruhin

Anton Bruhin (*1949) wohnte lange an der Zollstrasse und malte die Baumeisterhäuser, die er sah, wenn er aus dem Fenster seines Ateliers schaute. Manche malte er mehrmals, weshalb der Kanton dreimal in Intervallen von zehn Jahren ein Gemälde mit Baumeisterhäusern der Zollstrasse erwarb. Der Vergleich der drei Bilder dokumentiert so zugleich die baulichen Veränderungen der Stadt. Da der Künstler in einem der oberen Stockwerke wohnte, malte er die Gebäude von erhöhtem Standort aus. Von dort hatte er eine unverstellte Sicht in die Weite. Das erste Gemälde *Zoll West Nacht* (1976, Ankauf 1990, Inv. Nr. 8092) zeigt ein Gebäude von der Seite mit sonnenbeschienener Fassade. Der Blick ist stadtauswärts nach Westen gerichtet. In der Ferne sind Zuggeleise zu sehen. Auf der Strasse parken mehrere Autos. 20 Jahre später malte Bruhin das Gebäude abermals (*Zollstrasse West nach dem Regen*, 1996, Ankauf 2014, Inv. Nr. 18107). Ein Holzzaun war errichtet worden. Im Garten steht ein blühender Baum. Ein mehrstöckiges Gebäude versperrt jetzt den Blick auf die Geleise. Beim dritten Gemälde, *Zollstrasse grau Vögel* (1986, Ankauf 2014, Inv. Nr. 14134), hatte Anton Bruhin die Blickrichtung gewechselt und in Richtung Stadt geblickt. In der Flucht der Strasse und im Hintergrund des alten Gebäudes an der Zollstrasse malte er in der Ferne den Hauptbahnhof, wo sich das imposante Dach der Bahnhofshalle über den Geleisen wölbt. Die Gebäude – im einen war einst die Notschlafstelle untergebracht – stehen heute nicht mehr. Sie mussten den Schienensträngen der neuen Durchmesserlinie weichen. Bruhins detailreiche Darstellungen sind Zeitdokumente. Auch viele andere Baumeisterhäuser, die für manche Zürcher Strasse charakteristisch waren, sind weitgehend aus dem Zürcher Stadtbild verschwunden. Bruhin malte keine architektonischen Highlights. Bewusst nicht. Mit seinen Bildern «rebelliert» der Maler gegen das Zürcher Image des Schönen und Sauberen. Weder das Altehrwürdige noch die Kräne, die allenthalben in den Himmel schiessen und das Alte durch Neubauten ersetzen, hält er in seinen Bildern fest. Bruhins Bilder von Zürcher Häusern wollen ein Stück Stadtgeschichte dokumentieren. Dies gilt auch für das Diptychon des Hotel Greulich (*Hotel Greulich*, 2012, Ankauf 2012, Inv. Nr. 16834). Nachdem das Haus an der Zollstrasse, in dem Bruhin lange wohnte, abgerissen wurde, zog er an den Goldbrunnenplatz. Während er täglich die Badenerstrasse auf dem Weg in sein Atelier entlang radelte, fiel ihm das Hotel Greulich auf. Das Gebäude, von den Architekten Romero & Schaeffle nach dem Vorbild der Architektur der 30er Jahre errichtet, war einst ein besetztes Haus. Den Namen erhielt es als Hommage an den Schweizer Politiker Herman Greulich (1842–1925), nach dem die Strasse benannt ist, an der das Gebäude steht.¹⁵⁰⁶ Greulich gründete die erste sozialdemokratische Partei der Schweiz und war ein Vorkämpfer für das schweizerische Frauenstimmrecht.

¹⁵⁰⁶ Vgl. Greulich 2016.



Anton Bruhin: *Hotel Greulich (Diptychon)*, 2012, Öl auf Leinwand, 77 x 59 cm und 77 x 85 cm, Inv. Nr. 16834.

Dieter Hall

Von Dieter Hall (*1955) stammt das Bild *Via Rauti 286* (2012, Ankauf 2012, Inv. Nr. 16789). Nach seiner Rückkehr aus den USA wohnte Dieter Hall in dem gelben Haus an der Rautistrasse 286 in Altstetten. Es war sein erster Wohnort nach langjähriger Abwesenheit im Ausland. Täglich sah Hall die gelbe Fassade, deren Ausdehnung von zwei Fenstern und einem Hausschild durchbrochen wurde. Er sah, wie sich die Fassade im wechselnden Licht der verschiedenen Tageszeiten veränderte und wie ein Schatten den Rhythmus der Flächen unterbrach. Eines Tages reizte es den Maler, die Fassade zu malen. Zwar sind Fassaden pure Flächen, doch wie – so reflektierte der Künstler – gestaltet man eine Fassade, so dass sie weder symbolisch überhöht noch banal wirkt? Wie bewirkt man Spannung und malt eine Fläche, die beim Ansehen nie langweilt?¹⁵⁰⁷ Nicht nur, indem man die Farbe sensibel moduliert, sondern indem man einen ungewöhnlichen Ausschnitt wählt. Indem man die Dimensionen eines Schattens leicht verändert und im Versteckten durch irritierende Momente Spannung erzeugt. Es sind die gewöhnlichen und banalen Dinge des Alltags, die Dieter Hall anregen, ein Bild zu malen. Und es sind kleine, subtile Eingriffe, die bewirken, dass das Dargestellte vom Gewöhnlichen abweicht. Dieter Hall ist weniger ein Chronist als vielmehr ein Maler. Deshalb bleibt auch das Haus das gewöhnliche Haus, in dem er nach seiner Rückkehr aus Amerika wohnte.

Wie Anton Bruhin ist auch Dieter Hall weit gereist. Beiden gemeinsam ist aber ihre Verbundenheit mit dem Ort ihrer Herkunft. Ihre Bildmotive sind motiviert durch alltägliche Beobachtungen und Handlungen. In gewisser Weise dienen die Bilder auch der persönlichen Standortbestimmung. Beiden gemeinsam ist auch das Interesse an den klassischen Bildgattungen: Porträt, Akt, Stillleben und Landschaft. Während Dieter Hall in seiner Malerei der Frage nach dem Wesen der Malerei nachforscht, ist es bei Anton Bruhin die Frage nach der Herkunft des Bildes. Diese ortet er im Wappenschild und in der Ikone.¹⁵⁰⁸ Bei Anton Bruhin ist ferner ein Hang zum Enzyklopädischen auszumachen.

¹⁵⁰⁷ Dieter Hall im Gespräch mit der Autorin vom 7. Dezember 2015.

¹⁵⁰⁸ Vgl. Kraft 2005.



Dieter Hall: *Via Rauti 286*, 2012, Öl auf Leinwand, 80 x 70 cm, Inv. Nr. 16789,
© 2018, ProLitteris, Zürich.

Andrea Helbling

Das Bild alltäglicher Architektur fand in der Sammlung eine Fortsetzung mit der Architekturfotografie. Das Werk *Heiligfeld, Letzigraben 11*, 1998 (aus der Serie *Häuser*, Bild Nr. 019, 1998, Ankauf 2013, Inv. Nr. 11081) von Andrea Helbling (*1966) ist der Kommission in der Ausstellung an der Kunstszene aufgefallen. Die zwei zwölfstöckigen Gebäude zählen zu den ersten Hochhäusern Zürichs. Sie wurden 1955 am Rande einer aufgeschütteten Kiesgrube gebaut und sind Teil der Wohnkolonie Heiligfeld am Letzigraben. Sie stehen heute inmitten einer grosszügigen Grünanlage.¹⁵⁰⁹ Andrea Helbling fotografierte die Gebäude im Winter 1998, als die Bäume kahl, und die abgewinkelte, schnörkellose Architektur mit den vorkragenden Flachdächern gut sichtbar waren. Das neue Letzigrundstadion steht noch nicht, weshalb zwischen den beiden Gebäuden eine Lampe der alten Stadionbeleuchtung zu sehen ist. Die beiden Gebäude wie auch die Wohnkolonie sind Zeugen einer Zeit, als man in Zürich noch nach dem Leitbild einer durchgrünten und aufgelockerten Stadt baute.

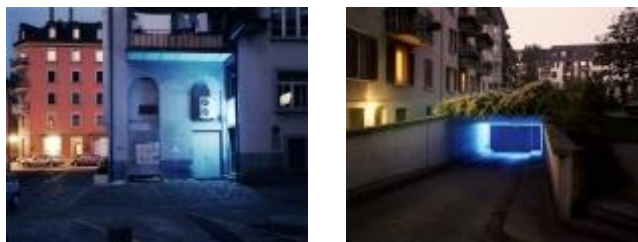
Françoise Caraco

Die Drogenszene und deren Auflösung waren ein unrühmliches Stück Zürcher Geschichte.¹⁵¹⁰ «Heimatlos» geworden, suchten sich die Drogenabhängigen und Dealer nach Auflösung von Platzspitz und Letten Anfang der 1990er Jahre neue «Verstecke». Mit der Montage von blauem Licht antworteten Behörden und Hausbesitzer auf die Zersprengung der Szene. Das blaue Neonlicht sollte die «Junkies» von ihren Anwesen fernhalten. Françoise Caraco fotografierte in ihrer Serie *Blaue Lichter* (1996, Ankauf 1996, Inv. Nrn. 8725 a–c) Zürcher Wohnquartiere, wo in Garagezufahrten, Hinterhöfen und Hauseingängen blaue Lichter installiert wurden und Helligkeit erzeugten. Zugleich bewirkte das Licht in den Fotobildern eine Atmosphäre des Irrealen. Das blaue Licht hob Wandabschnitte hervor, zeichnete scharfe Linien in den Raum und verwandelte ganze Eingangssituationen in unwirkliche Räume. Die triviale Alltagsarchitektur zeigte sich als theatrale Kulisse. Françoise Caraco gelang mit ihrer Fotoserie jedoch mehr als ein künstlerisches Dokument im

¹⁵⁰⁹ Vgl. Yellow z 2005/2012.

¹⁵¹⁰ Vgl. Batthyany 2015.

Sinne postmoderner Wahrnehmung von Zürcher Wohnquartieren. Ihr gelang ein eindrücklicher Kommentar zur Zürcher Sozialgeschichte.



Françoise Caraco: aus der Serie *Blaue Lichter*, 1996, Fotografie auf Aluminium, 98 x 123 cm, Inv. Nrn. 8725a+b.

Thomas Stöckli

Vermittels klarer Konturen und scharfer Helldunkel-Kontraste inszeniert Thomas Stöcklin (*1978) geradezu theatralisch ein Stück anonyme Stadtarchitektur. Während er einerseits ausgewählte Konstruktionsteile wie die filigranen Betonstützen und das Dach der Tramhaltestelle Albisrieden ins Licht stellt, lässt er andererseits die Umgebung in tiefem Schwarz verschwinden. Durch diese Regie hebt er die architektonische Struktur als Protagonisten auf die Bühne. Stöckli setzt die Mittel der Modelfotografie ein und styled ein Stück Architektur zur Skulptur (*Albisrieden*, 2011, Ankauf 2011, Inv. Nr. 16127).



Thomas Stöckli: *Albisrieden*, 2011, C-Print, gerahmt, 110 x 80 cm, Inv. Nr. 16127.

Tobias Madörin

Als Anton Bruhin seinen Blick von der Zollstrasse nach Westen richtete, waren 1976 dort noch die Zuggeleise zu sehen. Seither ist der neue Stadtteil Zürich-West aus dem Boden gewachsen. Auch der Zürcher Prime Tower, der wie ein Kristall in den Himmel schiesst, zählt dazu. Alte Industriegebäude wurden umgenutzt, die ehemalige Tonimolkerei zur Zürcher Hochschule der Künste umgebaut. Tobias Madörin hielt diesen Stadtteil in seinem fotografischen Tableau *Toni Areal* (2014, Schenkung 2014, Inv. Nr. 17965) mit der für sein Œuvre charakteristischen, monumentalen Detailfülle fest, als der Umbau des Geländes noch voll im Gange war. Die Geleise sind jedoch nicht grundsätzlich aus der

Bilderwelt verschwunden. In einem anderen Tableau (*o.T. [Dietikon]*, 1999, Ankauf 1999, Inv. Nr. 8988) fotografierte Madörin die Schienenstränge des grössten Rangierbahnhofs der Schweiz, wo nächtlich 2500 Güterwagons verschoben werden.¹⁵¹¹



Tobias Madörin: *o.T. [Dietikon]*, 1999, Fotografie in Leuchtkasten, Neonröhren, 90 x 160 cm, Inv. Nr. 8988.

Madörin ist ein Vertreter der von der Düsseldorfer Becherschule angeregten dokumentarischen Fotografie. Seine Standorte wählt er sorgfältig und richtet seine Grossbildkamera meist aus hoher Warte auf das, was er vor sich sieht. Er wählt ein breites Format und legt die Horizonte tief, so dass seine Bilder den Eindruck einer örtlichen Bestandesaufnahme vermitteln. Ruhig und mit grossem Detailreichtum breiten sich so die von Menschen beeinflussten oder gebauten Landschaften, Städte und infrastrukturellen Anlagen vor dem Publikum aus. Madörin, der seine Lebensräume als Produkt menschlicher Visionen interpretiert,¹⁵¹² braucht lange, bis er sich für den Ausschnitt aus der Wirklichkeit entscheidet. Er drückt erst ab, wenn sich ein Verständnis für die räumlichen Zusammenhänge eingestellt hat und sich ihm das Exemplarische einer Situation zeigt, und konserviert so den Eindruck für alle Zeit.

Beat Streuli

Beat Streulis (*1957) Sujets sind die Menschen, die die Global Cities bevölkern. Er richtet das Teleobjektiv aus unversperrter Distanz auf sie und lichtet sie auf den Strassen in den grossen Weltmetropolen ab, während sie kommen und gehen und ihre alltäglichen Verrichtungen besorgen. 1992 kaufte der Kanton zwei grossformatige Schwarzweiss-Fotografien, die Streuli in Paris aufgenommen hatte (*Paris*, 1992, Ankauf 1993, Inv. Nrn. 8371, 8372). Einige Jahre später erwarb er im Rahmen eines Kunst-und-Bauprojektes für die Universität Zürich Irchel zwei weitere, in London fotografierte Bilder (*Oxford Street*, 1998, Ankauf 1998, Inv. Nrn. 8851, 8852). Bildfüllend führen sie die Menschen des modernen grossstädtischen Lebens vor Augen. Streuli zeigt sie einzeln oder in Gruppen, von vorne oder in Rückenansicht. Er zeigt sie, wie sie sind, zeigt sie als Teil des menschlichen Stroms. Streuli sucht nicht das Spektakuläre, sucht keine Exotismen oder Merkwürdigkeiten. Die Bilder beschönigen nichts. Vielmehr sind es Visionen des Gewöhnlichen und Normalen, gesteigert durch seinen Blick für aussagekräftige Gesten und Körpersprachen. Ihnen eignet eine eigentümliche Kraft. Sie vermitteln «das Gefühl von Entfremdung, Distanziertheit und – manchmal – das Gefühl des Abdriftens».¹⁵¹³ Streulis Bilder sind Reflexionen über die kulturelle Heterogenität und die Anonymität der Gesellschaft im Zeitalter der Globalisierung.

¹⁵¹¹ Rangierbahnhof Limmattal RBL.

¹⁵¹² Vgl. Olonetzky 2014.

¹⁵¹³ Gregos 2008, o.S.



Beat Streuli: *Paris 1992*, Fotografie PE Papier in Plexihaube, 138 x 202 cm, Inv. Nr. 8372.

Roland Iselin

2001 erwarb der Kanton acht Farbfotografien aus der Serie *Human Resources* (1999, Ankauf 2001, Inv. Nrn. 10146–10153) von Roland Iselin (*1958). Der Titel der Serie ist eine Anspielung auf die Begrifflichkeit in den Stelleninseraten, die die Menschen nicht als Wesen mit Stärken und Schwächen, mit Wünschen und Träumen oder mit guten und schlechten Tagen verstehen, sondern als Arbeitskraft, die beliebig als Ressource und, je nach Bedarf, für die Gewinnmaximierung eingesetzt werden kann.¹⁵¹⁴ Schauplatz von Iselins Bilder ist New York. Iselin gibt den anonymen Arbeitskräften jedoch ein Gesicht. Er fotografierte die Menschen, die ausgepumpt und erschöpft von der Anstrengung sich in einen ruhigen Winkel oder in ihre Wohnung zurückgezogen haben. Hier haben sie es sich im Trainingsanzug bequem gemacht. Die meist jungen Menschen sind gezeichnet vom harten Arbeitstag. Ihre Mienen sind distanziert und ohne Lächeln. Manche sind nachdenklich, gar abwesend, mit einem Blick, der in die Leere führt. Vielen stehen die Sorgen um die Existenz ins Gesicht geschrieben. Iselins Beobachtungen der New Yorker und New Yorkerinnen stehen im Kontrast zu einem Porträt einer jungen Asiatin von Nguyen Cat Tuong, der eine junge Frau in der Metro abgelichtet hat, die den Kopf zurückgelehnt und vor Müdigkeit eingeschlummert ist. Ihre Gesichtszüge sind jedoch entspannt, als habe sie Ruhe und Frieden gefunden (*Schlaf*, 2003, Ankauf 2003, Inv. Nr. 11172).

Das Landschaftsbild und die Frage nach der Natur

Nicht nur die Stadt steht unter Beobachtung. Die Auseinandersetzung mit der Landschaft bleibt ein Thema und ist nach wie vor einer der grösseren Motivkreise in der Sammlung. Was das Landschaftsbild anbelangt, ist es heute jedoch nicht die grossartige Landschaft mit traumartigen Ausblicken und pittoresken Winkeln, wie sie die Künstlerinnen und Künstler zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf ihren Leinwänden festhielten. Der Fokus gilt oft der Frage nach der Natur, selbst in der Ästhetik der postmodernen Verfremdung.

¹⁵¹⁴ Vgl. Olonetzky o.J.

Cécile Wick

In manchen Bildern ist eine Sehnsucht nach der intakten Natur auszumachen, etwa da, wo sie die Folie bildet für ein schönes, poetisches Bild. Dies ist der Fall bei Cécile Wick (*1954), die eine Camera obscura einsetzt, um einen Waldabschnitt, ein Gewässer oder eine Blume in ihrer ganzen ursprünglichen Natürlichkeit zu erhaschen und in einem malerischen, unangestregten Bild festzuhalten (*Wald*, 1999, Ankauf 2000, Inv. Nr. 10029; *Inselberg*, 1999, Ankauf 2000, Inv. Nr. 10197; *Seestück 1+2*, 2001, Ankauf 2007, Inv. Nrn. 13549, 13550).



Cécile Wick: o.T. 1, 2015, Heliogravüre auf Papier, 27,7 x 32,3 cm, Inv. Nr. 18254.

Nina Mann

Auch Nina Mann (*1959) fokussiert auf die Natur, wenn sie durch die Länder streift und das Stück Magerwiese, die Birken bei Nacht oder die Heckenrosen in den Fokus rückt, denen sie unterwegs begegnet, es aber genauso lohnenswert hält, die verwehten Blütenblätter zu fotografieren, die der Wind um ein Abflussgitter versammelt hat, um so ein Stück unverfälschte Natur im Bild festzuhalten (*Wiese I*, o.J., Ankauf 2012, Inv. Nr. 16698; *Birken bei Nacht*, o.J., Ankauf 2012, Inv. Nr. 16692; *Heckenrosen*, o.J., Ankauf 2012, Inv. Nr. 16294; *Verwehung*, o.J., Ankauf 2012, Inv. Nr. 16696).

Denise Kobler

Denise Kobler (*1963) hingegen sucht englische Parkanlagen auf, um dort dem Opulenten und dem Wilden im Domestizierten der englischen Gartenarchitektur nachzuforschen (*Sissinghurst*, 2006, Ankauf 2011, Inv. Nr. 15871; *Stourhead*, 2006, Ankauf 2011, Inv. Nr. 15982).

Simone Kappeler

Als Simone Kappeler (*1952) ein Kunst-und-Bauprojekt in der Psychiatrischen Universitätsklinik PUK realisieren konnte, wählte sie Bilder aus einem Landschafts-Zyklus (aus der Serie *Immerberg*, 1999–2004, Ankauf 2004, Inv. Nrn. 12947–12956). Zu sehen sind weite, ruhige Landschaften mit Gräsern und Blumen, mit Himmel und Wolken, aufgenommen in einer kontemplativen Sicht der Welt. Die Bilder hatte sie als Ilfochrome-Aufnahmen fotografiert. Durch die Farbverfremdung – die Verschiebung des Farbspektrums von Grün zu Rot – wirken die vertrauten Motive durch die

übersteigerte Farbgebung seltsam und künstlich. Zugleich evozieren die Fotografien eine poetische Stimmung in der Art von Traum- oder Erinnerungsbildern.¹⁵¹⁵

Florence Iff und Esther van der Bie

Der Frage nach dem Umgang mit der Natur im heutigen Lebenskontext geht Florence Iff (*1959) in ihrer Fotoserie *Eden I–IV* (2007, Ankauf 2009, Inv. Nrn. 15018–15023) nach. Auf eine Antwort ist sie in den Messezentren für Gartenarchitektur gestossen, wo die zum Verkauf angebotenen Pflanzen zu künstlich angelegten Landschaftsparks geordnet werden. Natur – so scheint es – tritt gerade da am schönsten zutage, wo sie künstlich nachgebildet wird. Mit der Frage nach dem Verhältnis von Natürlichkeit und Künstlichkeit beschäftigt sich auch Esther van der Bie (*1962), die in ihren Inszenierungen Gärten mit Bäumen aus Regenrohren und stilisierten Plastikblumen aufbaut und so Natur simuliert (o.T. [aus der Serie *Wälder und Verwandtes*], 2002, Ankauf 2002, Inv. Nrn. 10534–10536).



Florence Iff: *Eden I*, 2007, Pigmentdruck auf Hahnemühle Papier, 90 x 120 cm, Inv. Nr. 15018.

Claudio Moser

Auch Claudio Moser (*1959) fotografierte für das Projekt *Silberstreifen am Horizont* (2007, Ankauf, 2005, Inv. Nrn. 13361–13367 und 14897–14903) weder schöne noch geschönte Landschaften. Sie sind aufgenommen irgendwo auf der Welt, wo Weite und Ausdehnung den Horizont in die Ferne rücken. Es sind menschenleere Gegenden. Ebenen, Seen und Grasweiden, in der Entfernung die Bäume eines Waldes, der Kamm eines Berges, ein bewölkter Himmel. Nur am Rande sind allenfalls Spuren der Zivilisation auszumachen, etwa in Form eines Zauns oder eines brachliegenden Feldes. Die Zeit hat die Landschaft geformt und zu dem gemacht, was sie ist. Mosers Fotografien haben sie als Dauer im Bild festgehalten.

Das Andere im Fremden

Ausgeprägte Reisetätigkeiten führen die Künstlerinnen und Künstler an die unterschiedlichsten Orte der Welt. Ihre Beobachtungen bringen sie zurück. Ihre Bilder führen auf unterschiedliche Weise die

¹⁵¹⁵ Grossmann 2004, S. 8.

Vielgestaltigkeit des Fremden und des Anders vor Augen. Dabei wird mit Klischees gebrochen, Bedeutungen werden verschoben oder es wird nach den bedeutenden Zeichen geforscht, die den Alltag, die Architektur oder die Kultur dokumentieren.

Marianne Müller

Mit ihrem vierteiligen Bildblock – Marianne Müller spricht von Combines – bricht die Fotografin mit den hergebrachten Klischees über den amerikanischen «Wilden Westen». Indem sie die harte Welt der Cowboys und des Rodeos mit Gitterarchitekturen und filigranen Zeichenstrukturen kombiniert, rückt sie das Gezeigte in einen neuen Bedeutungszusammenhang und lässt das Abgehärtete und Maskuline als empfindsam, fragil und nervös erscheinen (*Walls, Chairs, Streets, Combine [Block No. 3]*, 2005, Ankauf 2005, Inv. Nr. 12234).



Marianne Müller: *Walls, Chairs, Streets, Combine (Block No. 3)*, 2005, Baryt und C-Print auf Aluminium, 180 x 120 cm, Inv. Nr. 12234.

Silvie Defraoui

Silvie Defraoui (*1935) bearbeitet vorgefundene Amateurfotografien am Computermonitor. Sie schiebt über die Abbildungen von (Natur-)Katastrophen aus der Tagespresse Nahansichten leuchtender Blumenblüten. Durch die Überblendung bewirkt sie eine Verschiebung der Perspektive und lenkt den Blick ganz allgemein auf die Vergänglichkeit des Lebens (*Bombay*, 2009, Ankauf 2011, Inv. Nr. 16137; *Lahore 43°*, 2009, Ankauf 2011, Inv. Nr. 16136; *Les usines*, 2009, Ankauf 2011, Inv. Nr. 16138).

Nguyen Cat Tuong

Während seine Eltern in die Schweiz flüchten konnten, verbrachte Nguyen Cat Tuong (1969) seine Kindheit in Saigon. 1981 fand die Familie in Bern wieder zusammen. Obwohl Nguyen Cat Tuong in der Schweiz lebte und hier auch seine Studien absolvierte, zieht es ihn immer wieder nach Vietnam zurück. In zahlreichen Bildern hat er das Südchinesische Meer bei untergehender Sonne fotografiert.

In *Strand* (2011, Ankauf 2012, Inv. Nr. 16432) fotografierte er das Meer bei Dunkelheit. Nur schwach ist der Horizont auszumachen und lösen sich Lichter von Schiffen auf dem Meer oder die kräuselnde Gischt des Wellenschlags aus dem Dunkel.

Die Suche nach dem Eigenen

In der globalisierten Welt wird der Rekurs auf die eigene Wirklichkeit wieder wichtig. In der mediatisierten Welt die Sehnsucht nach Authentizität immer stärker. Das Fremde scheint das Streben nach dem Höheren nicht zu stillen und das Virtuelle macht blind für das Hier und Jetzt des physischen Daseins. Das Eigene muss daher wieder ins Gedächtnis zurückgeholt werden.

Barbara Davatz

Mit dem Ziel, nach Familienähnlichkeiten zu recherchieren, bat Barbara Davatz (*1944) für ihre Serie *Gsüün* (2001)¹⁵¹⁶ Familienmitglieder aus ihrer Wohngemeinde Wald vor die Kamera. Diese fotografierte sie nach dem objektiven Schema der Becherschule. So stehen die Familienmitglieder in ihrem Atelier vor hellem Hintergrund in strenger Frontalität und in stets identischem Licht. Zwar in der Kleidung ihrer Wahl, aber ohne überflüssige Details. Durch diesen ohne persönliche Stellungnahme verfärbten Blick erreichen die Fotografien mehr als die schlichte Abbildung von Menschen. Entstanden ist eine Dokumentation über die Kette des Lebens (Davatz), über Verwandtschaft und die Weitergabe von physiognomischen Merkmalen und physischen Eigenschaften innerhalb eines Familienstammes. Zugleich ist die Serie ein soziologisches Zeugnis, das Auskunft gibt über Familienformen und ihre Organisation am Anfang des 21. Jahrhunderts.



Vanessa Püntener: *Sabina Arnold, Sommer Urnerboden 2005 (aus: Porträt einer verborgenen Welt)*, 2005, Lambdaprint auf Aluminium, gerahmt, 93 x 130 cm, Inv. Nr. 14252.

Vanessa Püntener

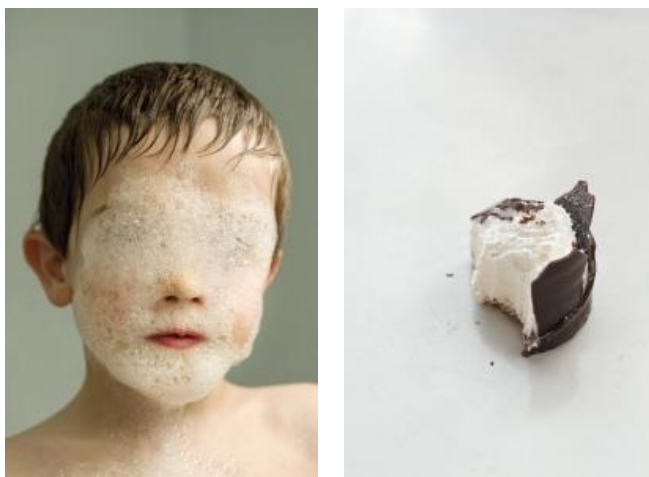
Mit ethnografischem Blick erforscht Vanessa Püntener (*1973) das Leben abseits der Zivilisation. Ihre Bilder, angesiedelt zwischen Ursprünglichkeit und Nostalgie, erzählen über das so einfache Leben der

¹⁵¹⁶ Für die Sammlung wurden 2002 aus der Serie *Gsüün* sieben Serien erworben: *Familien Wihler* (2001, Inv. Nrn. 10400a–c); *Familie Oser* (2001, Inv. Nrn. 104001a–e); *Familie Pellaton* (2001, Inv. Nrn. 10402a–f); *Familie van der Weerd* (2001, Inv. Nrn. 10403a–b); *Familie Wolfensberger* (2001, Inv. Nrn. 104004a–f); *Familie Dönni* (2001, Inv. Nrn. 10405a–h); *Familie Fink* (2001, Inv. Nrn. 10419a–d).

Innerschweizer Bergbauern. Pünteners Bilder stehen in hartem Kontrast zu dem Getöse des urbanen Lebens.¹⁵¹⁷

Regula Müdespacher

In der Serie *mono no aware* (2013, Ankauf 2014, Inv. Nrn. 17538–17545) richtet die Zürcher Fotografin Regula Müdespacher (*1969) ihren Blick auf die unspektakulären Details des Alltags – einen Windhauch, der den Vorhang aufbläht, ein Kinderantlitz mit Schaum bedeckt –, es sind stille poetische Bilder, die eine Antwort auf die Frage nach dem Sein und der Erinnerung von Gelebtem geben.



Regula Müdespacher: *mono no aware 3+ 8*, 2013, Inkjet auf Awagami Papier, je 40 x 27 cm, Inv. Nrn. 17540/17543.

Iren Stehli

Den Lebensrealitäten spürt Iren Stehli (*1953) in einer Langzeitstudie nach. Es sind keine bedeutungsvollen Gegenstände auf ihren Bildern. Der Alltag selbst hat die Dinge – die struppigen Pflanzen auf ihren Untersätzen, ein Radio auf einem Tablar, den Kabelsalat, der sich um eine Steckdose windet – zu einer Art Stilleben gefügt, das als solches nur erkannt wird und seine Geschichte preisgibt, wenn ihm jemand seine Aufmerksamkeit schenkt (aus der Serie *Still Life*, 1990/2000, Ankauf 2009, Inv. Nrn. 14458–14463).

Das Spiel mit der Lust am Schauen

Die Gattung des Stillebens ist seit jeher der Ort der Vergänglichkeit und des memento mori. Das Stilleben ist aber auch der Ort, wo Schönheit zelebriert und der Schaulust gefrönt wird. Dies haben die Zürcher Künstlerinnen und Künstler bis heute nicht vergessen. David Rengglis Bilderrätsel, Shirana Shahbazis Früchtestilleben, Fabian Martis hypnotische Fotogrammarbeiten oder Bianca Brunners

¹⁵¹⁷ *Weg im Nebel* (2007, Ankauf 2009, Inv. Nr. 15149), *Grossmutter* (2007, Ankauf 2009, Inv. Nr. 15150), *Mahlzeit* (2007, Ankauf 2009, Inv. Nr. 15151), *Weiler am See* (2007, Ankauf 2009, Inv. Nr. 15152), *Mädchen* (2007, Ankauf 2009, Inv. Nr. 15153).

(*1974) «Flaggenbilder»¹⁵¹⁸ sind nur einige Beispiele, die diese Aspekte – unter anderem im Medium der konzeptuellen Fotografie – exemplarisch vor Augen führen.

David Renggli

David Renggli (*1974) Fotografien mit Elementen der Alltags- und Jugendkultur wie Stühle, Stative, Helme, Spiegel oder Handschuhe wie in *Helm von hinten* (2002, Ankauf 2007, Inv. Nr. 13712) sehen zunächst aus wie die banale Hinterlassenschaft eines verlassenen Filmsets. Irritierend ist der Titel, sieht man doch den Helm eindeutig von vorne. Doch Renggli's stilllebenartige Inszenierung ist ein raffiniert konstruiertes Bilderrätsel: «Renggli benützt gekonnt die Möglichkeit, durch Bilderrätsel Mehrdeutigkeit zu generieren. Er lockt sein Publikum aus der Passivität heraus, indem er spielerisch zur Entschlüsselung einlädt.»¹⁵¹⁹

Fabian Marti

Unter Anwendung neuester technologischer Verfahren interpretiert Fabian Marti (*1979) das Fotogramm neu (*Cosmetic Laughter III*, 2011, Ankauf 2011, Inv. Nr. 16077; *FM*, 2012, Ankauf 2012, Inv. Nr. 16669). Fabian Marti spielt mit kunsthistorischen Topoi, die er in seine Bildwelten integriert. Vorzugsweise sind es grafisch geometrische Formen wie konzentrische Kreise oder Ellipsen. Die Perfektion der geometrischen Formen stört er mit Verschattungen, die er quer über das Bild legt. Sie brechen den hypnotischen Sog, den die Spiralbewegungen bewirken und die eine psychedelische Tiefe aus den flachen Abzügen hervorzaubert.¹⁵²⁰



Fabian Marti: *Cosmic Laughter III*, 2011, Silber Gelatine-Abzug (Fotogramm), 215 x 145 cm, Inv. Nr. 16077.

¹⁵¹⁸ *Flag* (2012, Ankauf 2012, Inv. Nr. 16506).

¹⁵¹⁹ Carmine 2015, S. 128–131, hier S. 129.

¹⁵²⁰ Vgl. Hess 2014, S. 62.

Shirana Shahbazi

Nach dem Vorbild eines italienischen Früchtestilllebens führt Shirana Shahbazi ihre Zusammenstellung von Früchten vor (*Stilleben-35-2010*, 2010, Ankauf 2010, Inv. Nr. 16110).¹⁵²¹ Dabei geht es ihr nicht allein darum, die Früchte in ihrer Schönheit zu präsentieren. Ihre Inszenierung ist zugleich ein Bild über das Bild und in ihrem übersteigerten Ausdruck eine Allegorie über die Schönheit.



Shirana Shahbazi: *Stilleben-35-2010*, 2010, C-Print auf Aluminium, 168 x 201 cm, Inv. Nr. 16110.

Fazit

Bereits Mitte der 1950er Jahre kündigte sich das langsame Verblässen des bürgerlichen Kunstverständnisses an. Der gesellschaftliche Wandel, aber auch die Bildungsexpansion in den 1970er Jahren hatten viel dazu beigetragen, die Gattungsgrenzen aufzulösen und dem erweiterten Kunstbegriff zum Durchbruch zu verhelfen. Auf diese Herausforderung hatte der Regierungsrat reagiert, indem er wie bereits erwähnt eine eigene Fachstelle gründete und die Verantwortung für den Ankauf der Werke ganz in die Hände der mit Fachleuten besetzten Kommission legte. Wie die letzten Kapitel aufzeigten, hatte dies Auswirkungen auf das Kunstsammeln: Zunehmend rückte das Schaffen der Künstlerinnen und Künstler in den Fokus, die sich von der Tradition verabschiedet hatten, um neues Terrain zu erforschen und zum Ausdruck zu bringen. In der Folge veränderte sich der Charakter der Sammlung, sie wurde vielfältiger, experimenteller und zunehmend enzyklopädisch. Insbesondere ist sie heute ein einzigartiges Dokument des Kunstschaffens des Kantons Zürich.

¹⁵²¹ Z.B. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Früchtekorb*, 1593/94, Öl auf Leinwand, 31 x 47 cm, Pinacoteca Ambrosiana, Milano.

«Kultur und ihre Förderung ist nicht Dekoration oder Dessert, sie ist nicht schöner Luxus für übersättigte Zeitgenossen; Kultur ist elementare Notwendigkeit, tragendes Bauelement, Grundnahrungsmittel. Kulturförderung gehört nicht zum blossen Wunschbedarf, sie ist Grundbedarf!»¹⁵²²

Markus Notter, Alt-Regierungsrat

Schlussbetrachtungen

Die Kunstsammlung des Kantons Zürich blickt auf eine lange Geschichte zurück, datiert das älteste im Inventar verzeichnete Kunstwerk doch ins Jahr 1567. Im Zeitraum von damals bis heute hat die Sammlung manche Entwicklung durchgemacht. Entsprechend wurde diese Untersuchung mit Blick auf die Frage angegangen, welche Werke für die Sammlung des Kantons Zürich erworben wurden und welchen Bezug sie zum Kanton Zürich haben.

Vom Nationalstaat bis zur Globalisierung

Die vorliegende Studie zeigt, dass viele Werke im Zusammenhang mit dem Verständnis von Heimat – das heisst mit Fragen der Identität und der Zugehörigkeit – entstanden sind, das sie abbilden und in ihrem Wandel spiegeln. Im Wesentlichen lassen sich die folgenden Schritte ablesen: Langsam bildet sich der Nationalstaat heraus. Während der Weltkriege geht es darum, die Identität zu kommunizieren und zu sichern. Nach dem Krieg beschäftigt man sich mit der Überwindung der Ideologie der geistigen Landesverteidigung. Dies wird einerseits durch den Kalten Krieg erschwert und andererseits durch den beginnenden Wirtschaftsaufschwung begünstigt. Schliesslich folgt im Zeitalter der Globalisierung und in beschleunigtem Tempo die Weiterentwicklung zu einer offenen Gesellschaft. Die Begriffe von Identität und Heimat stehen vor dem Hintergrund einer sich an kommerziellen Werten orientierenden Gesellschaft auf dem Prüfstand.

Die Zugehörigkeit zur Eidgenossenschaft

Mit der Darstellung der Heldenporträts an der Rathausfassade demonstrierte der Stand Zürich seine Zugehörigkeit zur alten Eidgenossenschaft. Im Innern bewahrte man die von Hans Asper gemalte Standestafel als Zeichen der vom deutschen Kaiser erlangten Freiheit gut sichtbar im grossen Festsaal auf. Man hatte sie mit grosser Sorgfalt vom alten ins damals neue Rathaus verlagert. Das grossformatige Gemälde von Johann Heinrich Füssli mit den drei schwörenden Eidgenossen platzierten sie damals gleich auf die Wand hinter dem Ratspräsidenten an prominenter Stelle im Rathaussaal, so dass die erhabene Szene für alle gut sichtbar war. Im selben Saal hängt heute noch der reiche Fensterschmuck: die von den Ständen geschenkten Wappenscheiben. Das Rathaus ist reich an Sinnbildern, die in den Mythen der Vergangenheit wurzeln und die Zugehörigkeit zur Eidgenossenschaft wachhalten. Überdies hängen im Rathaus auch die Porträts der wirtschaftlichen und politischen Eliten, darunter das Bildnis Hans von Reinhards, der massgeblich an der Mediationsverfassung mitarbeitete, oder das Porträt des ersten Bundespräsidenten Jonas Furrer.

Die Verbundenheit von Stadt und Land wird mit der Stickerei von Lissy Funk, auf der die Wappen aller Zürcher Bezirke in kunstvoller Einheit zusammengeführt sind, einmal mehr bekräftigt. Derweil

¹⁵²² Notter 2012.

im Foyer des Rathauses die Büste Gottfried Kellers steht, der seinerseits stets wachen Auges das Eigentümliche der Nationalität bewahrt hatte.¹⁵²³

Wirtschaft und Bildung – Escher und Pestalozzi

Der Alpenmythos hatte wenig Einfluss auf die Zürcher Identität. Der Kanton Zürich ist kein mit schroffen Bergen durchzogener Landstrich, sondern zählt geografisch zur voralpinen Landschaft. Sanft steigende und fallende Hügelzüge, Flüsse und Seen sowie weite, offene Felder prägen das Gebiet. Dies waren im Gegensatz zu den Alpenregionen ideale Voraussetzungen für wirtschaftliche Prosperität. Der Aufbau von Industrie und der Wohlstand tragen im Kanton Zürich viel zur Sinnstiftung bei.

Während im Mittelland der Getreidebau und im Unterland, im Weinland sowie am Nordufer des Zürichsees der ertragreiche Weinbau vorherrschten, breitete sich im 17. Jahrhundert in der Agrarlandschaft des Zürcher Oberlands die Textilindustrie aus. Dank reichlich vorhandener Wasserkraft entstanden in Kürze weitere Industriebetriebe. Im 19. Jahrhundert setzte die Mechanisierung ein. Das Zürcher Oberland entwickelte sich zur ersten mechanischen Textilregion auf dem europäischen Kontinent. Ein neuer Wachstumsschub setzte ab Mitte des 19. Jahrhunderts ein, als der Bundesstaat in den ersten Jahren seiner Existenz durch die Schaffung eines nationalen Postwesens, die Abschaffung der Binnenzölle, die Etablierung des Freihandels sowie die Einführung einer gemeinsamen Währung die nötigen Grundlagen schuf.¹⁵²⁴ Alfred Escher trug dazu bei, dass mit dem Bau der Eisenbahn bald ein funktionierendes Transportsystem entstand. Kreditinstitute wurden gegründet und die Dividenden wurden in Form von Krediten in die Eisenbahngesellschaften, in die Textilindustrie, den Maschinenbau, sodann in die Lebensmittel- und Luxusgüterindustrie und später auch in die chemische und die Elektroindustrie sowie das Versicherungswesen investiert.¹⁵²⁵

Diese Industrialisierungsschübe hatten Einfluss auf die Stadt Zürich, die sich städtebaulich mit dem Bau der Bahnhofstrasse, mit Flaniermeilen entlang des Zürichsees, der Eröffnung des Hauptbahnhofs herausputzte. Auf den eigenen Strassen demonstrierte das Bürgertum seine Gesinnung, indem es vor dem Hauptbahnhof und in den Parkanlagen den grossen Neuerern Denkmäler errichtete: Als Beispiel sei die 1889 von Richard Kissling (1848–1919) geschaffene Bronzestatue Alfred Eschers erwähnt. Die Figur steht auf einem hohen Sockel, der mit Allegorien der Eisenbahnplanung und der Erziehung inmitten eines Brunnenbeckens aus Schwedengranit errichtet wurde. Und schliesslich war man stolz auf die gute Bildung, hatte sich das liberale Zürich doch bereits 1833 eine eigene Universität geleistet. So folgte dem Escherdenkmal das 1899 vom Luzerner Hugo Siegwart (1865–1938) realisierte Pestalozzidenkmal in der Grünanlage vor dem Globus.

Während sich die Schweiz um die Jahrhundertwende als junge Nation festigte – auch der Kanton Zürich sponserte Gelder für den Bau nationaler Denkmäler, das Tell-Denkmal in Altdorf ist nur ein Beispiel –, schickte sich der Regierungsrat des Kantons Zürich an, eigene Symbole der Identifikation zu setzen: Er errichtete – neben dem eidgenössischen Semperturm der ETH – den Moserbau der Universität. Der Turm mit der grossen Kuppel wurde zum prägenden Element der Stadtkrone. Es folgten bald weitere staatliche Einrichtungen wie das Bezirksgebäude und die Übernahme des Kaspar

¹⁵²³ Vgl. hierzu auch: Hermann 2016.

¹⁵²⁴ Vgl. Craig 1988.

¹⁵²⁵ Vgl. Craig 1998, S. 17–24.

Escher-Hauses als erstes Verwaltungsgebäude. In den 1930er Jahren baute die Regierung die Verwaltungsneubauten Walche und Neumühle und reicherte sie innen und aussen mit symbolbeladenen Skulpturen und Wandmalereien an.

Heimat – Bilder, die die Seele stärken

Die Künstler schufen nicht nur die wirtschaftlichen und politischen Symbole in Form von Auftragswerken, um Zürichs Stärke zu demonstrieren. Parallel zu dem rasanten Prozess der Industrialisierung und Verwissenschaftlichung schufen sie auch die Gegenbilder. Mit diesen stillten sie die Sehnsucht der Menschen nach Ursprünglichkeit, Heimat, Wunder und Zauber. Mit ihren Bildern von anonymen Landstrichen, von Flüssen und Seen, von prächtigen Blumenbouquets und Bildnissen namenloser Menschen(typen) gaben sie der Zeit Dauer, die durch die rasante Entwicklung buchstäblich unter die Eisenbahnräder zu geraten drohte. Es sind Bilder wie jene von Salomon Gessner, der nicht müde wurde, die Schönheiten des Sihlwalds zu besingen, oder Ansichten des Rheinfalls, jener im Kanton Zürich einmaligen Naturschönheit. Es sind mit einheimischen Gewächsen kunstvoll hergerichtete Blumenbouquets, niedliche Tierdarstellungen. Selbstbildnisse der Maler. Parallel zu den prestigereichen, offiziellen Darstellungen kaufte der Regierungsrat immer auch Bilder, Skulpturen und Zeichnungen, die den Menschen die Seele stärken und ihnen das Gefühl von Heimat und Geborgenheit vermitteln konnten. Neben den offiziellen Auftragswerken bilden diese Arbeiten das andere Ende des Fadens, das die Gesellschaft als Gemeinschaft zusammenhält.

Der Erste Weltkrieg

Zu Beginn des Ersten Weltkriegs waren die Kontroversen um die Wandbilder der jungen Zürcher Künstler im Gange. Die konsensorientierte Regierung hätte sie wohl stehen lassen, wenn da nicht der Druck der Presse und der Professorenschaft gewesen wäre. Ihnen waren die spröden Figurenfrieze in ihrem zarten Spätjugendstil zu naiv und daher zu wenig identitätsstiftend.¹⁵²⁶ Sie plädierten für die überlieferten Werte. In diesem kulturell konservativen Klima hatte die weitaus radikalere Initiative von Dada, die an den Rändern der Gesellschaft agierte und einen Neuanfang propagierte, keine Chance, wahrgenommen zu werden.

Der Gründung des Werkbundes 1913 und der ersten Werkbundaustellung 1918 war mehr Aufmerksamkeit beschieden. Inwiefern diese Reformbewegung neue Wegmarken setzte, war damals noch nicht abzuschätzen. Doch die Gestalterinnen und Gestalter arbeiteten nicht nur an einem neuen Design. Sie bereiteten das Terrain vor, in das bald eine der erfolgreichsten künstlerischen Entwicklungen Zürichs – die konstruktive und konkrete Kunst – ihre Wurzeln schlagen sollte. Diese machte sich ab Mitte der 1930er Jahren mit viel Elan auf, eine neue, moderne Identität im Einklang mit Industrie und Technik zu schaffen.

Im Ersten Weltkrieg erkannte die Regierung das künstlerische Potenzial nicht, das sie für sich hätte nutzen können. Sie unterstützte die Kunstschaffenden wenig und wurde erst auf ihre prekäre Situation aufmerksam, als der Bund nach dem Krieg zu Unterstützungsaktionen aufrief, um die grösste Armut abzuwenden.

¹⁵²⁶ Lienhard 1999, S. 1–6.

Der Zweite Weltkrieg

Umso bedeutender wurde die Kunst für die Politik im Zweiten Weltkrieg. Nicht nur musste die Heimat gegen äussere Feinde verteidigt werden. Das Konzept der Schweiz als Willensnation musste kommuniziert werden. Es brauchte Bilder, um das Selbstverständnis der Heimat zu festigen. Die Zürcher Regierung klinkte sich in die gesamtschweizerische Erzählung ein und liess die Künstler Identifikationsobjekte schaffen. Für die neuen Verwaltungsgebäude wurden Wettbewerbe ausgeschrieben. Karl Hügin gewann jenen für den Eingangsbereich des Verwaltungsgebäudes am Walcheplatz. Paul Bodmer jenen für die Neumühle. Während Hügin's Mosaik mit dem Titel *Der Staat* in fünf Kapiteln vorführt, wie die schweizerische Demokratie funktioniert, besingt das Figurenbild von Paul Bodmer die Natur als Quelle der Kraft.

Die Zürcher Regierung richtete die Ahnengalerie ein und bestellte Regierungsratsporträts. Die Darstellungen sollten das Vertrauen der Bevölkerung in die Vertreter der politischen Instanzen bestärken. Mit dem Kauf des Schlosses Laufen und dem Rheinfallufer sollte die Landschaft geschützt und ein Stück Nationalstolz bewahrt werden, und bevor man die Wälder abholzte und das Land Meliorationsprojekten unterwarf, liess man Künstler ausschwärmen, um noch einmal die intakte Natur mit Tusche und Feder zu dokumentieren. Während die Auftragsarbeiten zur Erbauung und Stärkung der Moral die traditionellen kulturellen Werte zur Anschauung brachten, kaufte die Regierung aber auch einzelne grafische Blätter, mit denen Künstlerinnen und Künstler das Elend und das Trauma des Krieges verarbeiteten.

Man verpasste es, die ästhetischen Erneuerungen, wie sie die Moderne hervorgebracht hatte, zur offiziellen Bildsprache zu erheben. Um die Schweiz im Kern zusammenzuhalten, setzten die Offiziellen auf das Bewährte und wählten eine statische Bildsprache. Sie schielten auf die Symbole der Demokratie und nahmen Bezug auf die historische Vergangenheit. Im Unterschied zum faschistischen oder sozialistischen Realismus sind die Darstellungen zurückhaltend. Keine Verherrlichung von kraftgestählten Körpern, keine übertriebenen Gesten und wehenden Fahnen. Man vermied farbliche Extreme und wählte eine tonige Palette. Da die Wandbilder und Skulpturen aus ausgeschrieben Wettbewerben hervorgingen, führten die Schweizer Künstlerinnen und Künstler ihren Landsleuten Figuren, Haltungen und Landschaften vor Augen, die die Schweizerin und der Schweizer als die ihren erkannten und mit denen sie sich identifizieren konnten.

Aus der Isolation

Der Bau des Flughafens nahm nach dem Krieg symbolhafte Züge an. Die Regierung beauftragte mehrere Künstler, das Grossprojekt in Bildern und Zeichnungen zu dokumentieren und das Ereignis als das Ende des kriegsbedingten Isolationismus zu feiern. Die passive, idealisierende Darstellungsweise verrät jedoch die tiefe Verwurzelung in der stabilen Welt der ländlichen und bäuerlichen Kultur.

Die Tafelmalerei und die Skulptur wurden weitergepflegt, wobei manche Malerinnen und Maler an die unterbrochene Ausbildung in Paris anknüpften und den Versuch wagten, sich die abstrahierenden Tendenzen des Impressionismus, Kubismus und Fauvismus im Landschaftsbild und im Stillleben anzueignen. Die Bildhauerinnen und Bildhauer suchten nach der Darstellung eines neuen Menschenbildes. Bilder der Familie und der Kinder zeigten auf, wo man den nötigen Rückhalt bekam. Jene über das Zirkusleben erzählten über den Traum der Künstlerinnen und Künstler, aus der

Enge der bürgerlichen Welt auszubrechen. (Ferien-)Bilder aus der Fremde stiessen beim Publikum auf Neugier und Begeisterung.

Der Kalte Krieg und das an der Expo 64 in Lausanne vermittelte Bild der «Wehrhaften Schweiz» bestärkten die Regierung bis weit in die 1970er Jahre, eine Kunst zu sammeln, die ihr Ziel darin erblickte, die Wirklichkeit zu überhöhen und das Publikum transzendental in eine andere Sphäre zu versetzen.

Jugendkrawalle

Die gesellschaftliche Spaltung trat spätestens 1968 zutage, als eine jüngere Generation nach einem Rockkonzert das Mobiliar zerschlug und sich auf der Strasse mit der Obrigkeit prügelte. Die Dada-Bewegung gereichte ihnen jetzt zum Vorbild. Die Kunst diente ihnen als Laboratorium der Zukunft. Die Themen des Alltags brachen mit dem überlieferten Kanon. Die Grenzen der Formen und Inhalte lösten sich auf. Mit Fotografie und Video suchten die Künstlerinnen und Künstler nach einem neuen Selbst. Die Entgrenzung war nicht nur ästhetischer Natur. Andererseits hatten die Künstlerinnen und Künstler der konstruktiven und konkreten Kunst Vorarbeit geleistet. Mit der geometrischen Formensprache erhielt Zürich eine neue Identität. Was sich seit Mitte der 1930er Jahre entwickelt hatte, wurde omnipräsent. Der ökonomische Wachstumsschub nach dem Krieg und das Ende des Kalten Krieges bewirkten die Öffnung. Globalisierung war angesagt.

Globalisierung

Die tief in der Seele eingebrannte Sehnsucht nach Heimat drängt just im Zeitalter der Globalisierung wieder an die Oberfläche. Käse, Schokolade, Heidi und der Geissenpeter werden als Werte für die Werbung recycelt. Die offizielle Schweiz wirbt mit der «heilen» Welt für den Fortschritt. Und Zürich?

Anton Bruhin spielt mit der Maultrommel gegen die Gentrifizierung an und kämpft mit Bildern von Baumeisterhäusern gegen das Vergessen. Dieter Hall sucht nach der Rückkehr aus der Fremde in der wiedergewonnenen Heimat nach dem schönen Bild und malt die Hausfassade seines neuen alten Zuhauses. Doch wo genau ist man jetzt zuhause? In den Agglos, wie sie Fischli/Weiss auf ihren Postkartenbildern vor Augen führen? In der Fantasywelt von Christian Denzler? In den verzauberten Gärten von Annelies Strba? Ist die Heimat hier oder eher in der Fremde? Die Welt ist offen. Doch wie viel Offenheit erträgt Gesellschaft? Wie viel Entgrenzung die Kunst? Diese Fragestellungen bleiben nicht nur für die Künstlerinnen und Künstler aktuell.

Tatsächlich hat sich mit dem Aufkommen der Konsum- bzw. Massengesellschaft in den 1960er Jahren viel verändert. Die rasante Ausweitung des kapitalistischen Systems, seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion in den 1990er Jahren, die Beschleunigung der wissenschaftlichen und technischen Entwicklung durch Automatisierung und Digitalisierung, durch Wissensvermehrung und Massenmedien, haben zu einer immer schnelleren Umgestaltung der Gesellschaft und ihrer Strukturen geführt. Die wirtschaftlichen Verflechtungen haben multinationale Konzerne hervorgebracht, die unabhängig von nationalen Interessen über Investitionen und Kapitalflüsse entscheiden. Im Verlaufe dieser Entwicklung – sie zeigt sich unter anderm in den Phänomenen der Urbanisierung, Gentrifizierung und in der Migrationsbewegung – haben die staatlichen Instanzen gegenüber der Ökonomie an Einfluss verloren. Diese jedoch ist in manchem gegen die elementaren Bedürfnisse der Menschen gerichtet, etwa indem sie die Fundamente der wichtigen Identifikationsordnungen wie die Zugehörigkeit zu Arbeit, Familie, Vereine, Berufsgruppen,

Konfessionen, Gewerkschaften, Freundeskreisen erschüttert.¹⁵²⁷ So fordert der Umgang mit den veränderten Realitäten den Menschen grosse Anpassungsleistungen ab.

Vor diesem Hintergrund ist die Frage der Verordnung, die Frage nach Identität und Heimat, nicht vom Tisch. Im Gegenteil. Sie stehen auf dem Prüfstand und dies vielleicht mit grösserer Dringlichkeit als je zuvor; da Identität nicht mehr aus der Tradition zu gewinnen ist, ist sie aus den veränderten Lebenszusammenhängen im kontinuierlichen Prozess immer wieder neu zu konstruieren.¹⁵²⁸ Die Auseinandersetzung mit Land und Leuten, mit Raum und Zeit ist aber seit jeher eine Domäne der Kunst. Es sind die Künstler und Künstlerinnen, die die gesellschaftlichen Verhältnisse hinterfragen, reflektieren, erforschen und ausloten. Indem sie um Orientierung ringen, entwickeln sie neue Angebote, wie die Welt zu verstehen sei, und verleihen so der Gegenwart Kontur und Dauer.

Bis in die 1970er Jahre hat sich die Sammlung Schritt für Schritt und ohne grosse Sprünge entwickelt. Weitgehend wurde retrospektiv gesammelt. Erst in jüngster Zeit – der intellektuelle Entwicklungsschub ging einher mit dem wachsenden Wohlstand – löste sich die Kunst vom herrschenden bürgerlichen Kunst- und Bildungsbegriff und ging im erweiterten Kunstbegriff und in der Gattungsvielfalt auf. Zu diesem Zeitpunkt verändert sich auch das Kunstsammeln des Kantons Zürich: Es wird zunehmend gegenwartsbezogen und zeichnet sich durch einen ausgeprägten experimentellen Charakter aus. Nicht mehr die Vergangenheit wird besungen, sondern die Gegenwart wird analysiert, hinterfragt und gespiegelt. Die Gründe dafür liegen – wie dargestellt – im gesellschaftlichen Wandel, mit dem sich die Kunst antizipierend auseinandersetzt oder in Wechselwirkung entwickelt.

In die Breite

Nur eine Sammlung, die sich in die Breite entfaltet, kann die kulturellen Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen, nach innen und aussen, in luftige Welten der Fantasie und in die Tiefen der Realität, für den Zeitraum der Entwicklung vom Nationalstaat bis zur Globalisierung spiegeln. Und auch dies nur ansatzweise. Die vorliegende Studie breitet den Teppich aus, auf dem die Muster skizziert sind, aus denen die Themen und Motive des künstlerischen Schaffens in ihrer Vielfalt hervorgehen und aus denen die regionalen Eigenheiten konstruiert sind. Doch die Geschichte ist noch nicht zu Ende geschrieben. Mit dem Polizei- und Justizzentrum PJZ und der Erweiterung der Spital- und Bildungsbauten – dem Projekt Berthold – zur neuen Stadtkrone steht ein neuer grosser Wachstumsschub bevor. Neue Kunstwerke werden auch diesen Prozess spiegeln.

In der Sammlung des Kantons Zürich ist noch manche Fragestellung angelegt. So zum Beispiel wäre es interessant anhand der Ankäufe und Aufträge der 1930er und 1940er Jahren die Frage zu vertiefen, wie die Grenze zwischen Propaganda und Bildung verläuft, aber auch wie sich die Kunst in der Schweiz von jener in den benachbarten faschistischen Diktaturen unterscheidet. Interessant wäre ebenfalls, detaillierter zu untersuchen, ob sich die Kritik am Betriebssystem Kunst in der Sammlung manifestiert und wenn ja auf welche Weise. Spannend wäre zu analysieren, wie sich die jüngere Generation mit dem Erbe der konstruktiven und konkreten Kunst auseinandersetzt, wie sie es in ihre Überlegungen einbezieht oder ob sie es schlichtweg verdrängt. Vor allem aber wäre der Vergleich mit anderen öffentlichen Sammlungen in der Schweiz und mit jener des Bundes

¹⁵²⁷ Vgl. Dürrmann 1994, S. 78–82.

¹⁵²⁸ Vgl. Habermas 1991.

aufschlussreich. Im Vergleich zu diesen liessen sich die Konturen der Kunstsammlung des Kantons Zürich noch prägnanter fassen.

Doch auch neue Herausforderungen harren der Untersuchung. Gerade vor dem Hintergrund der Globalisierung, den Sozialen Medien und dem seit 2017 sich ausbreitenden Zürcher «Galeriensterben», fragt es sich, welche Strategien in Zukunft verfolgt werden sollten. Kann wie bisher weiter in die Breite gesammelt werden? Oder ist eine Konzentration auf spezifische Themen eher angezeigt? Macht es weiterhin Sinn, sich auf das regionale Kunstschaffen zu konzentrieren oder braucht es eine Öffnung? Diese Fragen sind nicht leicht zu beantworten, denn während die einen überzeugt sind, dass das Zusammenführen von Menschen verschiedener Kulturen zu mehr Diversität führt, glauben andere das Gegenteil: Sie vertreten die Meinung, dies evoziere eine Standardisierung und die Kunstwerke würden austauschbar...

Persönliches Nachwort

Als der Bundesrat 1887 den ersten Bundesratsbeschluss «betreffend die Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst» fasste, sah man in der Kunst nicht nur ein Luxusprodukt. In seiner Botschaft vom 3. Juni 1887 äusserte er sich wie folgt darüber: «Die Kunst erweist sich nicht bloss als das Hochideale, sondern zugleich als das eminent Nützliche, nicht bloss als eine Quelle edler Geistesbildung, sondern auch als eine Quelle nationalen Erwerbs und Wohlstandes.»¹⁵²⁹ In der Folge setzten sich die Kunstvereine, die GSMBA (heute visarte) und in Zürich insbesondere Sigismund Righini dafür ein, dass die öffentliche Hand Mittel bereitstellt, um Kunstwerke zu erwerben und die Künstlerinnen und Künstler mit dieser Massnahme in ihrer gesellschaftlich relevanten Arbeit zu unterstützen. Die meisten grösseren Schweizer Städte und die Kantone haben nach dem Ersten, beziehungsweise nach dem Zweiten Weltkrieg begonnen, staatliche Kunstsammlungen aufzubauen. Warum weiss man 130 Jahre nach der Beschlussfassung des Bundesrates über diese Sammlungen so wenig Bescheid? Warum sind die Sammlungen der öffentlichen Hand bis heute nahezu unbekannt?

Liegt es daran, dass die Meinung immer noch verbreitet ist, es handle sich bei den Erwerbungen der öffentlichen Hand lediglich um soziale Unterstützungsaktionen der Kunstschaffenden und die «wirklich gute» Kunst sei nur in Museen oder Privatsammlungen zu sehen? Oder ist der Staat nur an den Kompetenzen der Künstlerinnen und Künstler interessiert, wenn es darum geht, den Zusammenhalt der Nation zu gewährleisten und sie für propagandistische Zwecke – wie zur Zeit des Zweiten Weltkrieges – zu instrumentalisieren? Würde das heissen, dass den Kunstschaffenden in einem postmodernen, demokratischen und pluralistischen Staatswesen keine bedeutende gesellschaftliche Aufgabe zukommt und sie in der heutigen, von kommerziellen Werten geprägten Gesellschaft bloss Werke für den Kunstmarkt, pures «l'Art pour l'Art», produzieren? Verhindert vielleicht das Spezifische des schweizerischen Systems – die Konzentration auf die kantonale Fördertätigkeit –, Auskunft über die Breite und die Qualität des schweizerischen Kunstschaffens zu geben? Oder war – und ist – das schweizerische System, sich auf das Sammeln von regionaler Kunst zu konzentrieren, gerade eine Chance, um Vielfalt zu kultivieren und kreative Ressourcen fruchtbar zu machen, was sich zeigen würde, wenn die Sammlungen und ihre Besonderheiten bekannter und besser erforscht wären?

Diese Fragen trieben mich um während meiner Tätigkeit als Kuratorin der Kunstsammlung des Kantons Zürich, der ich von 2002 bis 2018 vorstand. In dieser Zeit hatte ich viele Originale direkt vor meinen Augen. Dabei hat mich sowohl die ästhetische wie auch die inhaltliche Aussagekraft der Werke immer wieder fasziniert. Mir wurde bald bewusst, dass in der Sammlung ein Reichtum an Wissen und Erkenntnissen schlummert, der nicht nur in der Kunstgeschichte wenig Beachtung findet.

Zahlreiche Gespräche mit Künstlerinnen und Künstler, mit Galeristinnen und Galeristen sowie mit Museumsleuten, aber auch mit den Staatsangestellten des Kantons Zürich, von denen viele die Werke mit dem Hintergrund ihrer spezifischen Fachkenntnisse betrachteten, bestärkten mich in meinem Ansinnen, den Versuch zu wagen, die Geschichte der Kunstsammlung des Kantons Zürich vertiefter zu erforschen und sie, ausgehend von den Originalwerken, zu erzählen. Doch – so fragte ich mich – wie kann ich der Fülle an Werken, dem Reichtum an Ideen und kreativen Gedanken gerecht werden? Da die Wurzeln der Sammlung weit in die Vergangenheit zurückreichen und überdies seit mehr als 100 Jahren kontinuierlich gesammelt wurde, spiegelt die Sammlung neben der historischen

¹⁵²⁹ Vgl. anonym 1887.

Entwicklung auch die Gegenwart. Ob es wohl gelingen würde, die Geschichte der Werke, denen durch die wechselseitige Kontextualisierung von Künstlerpersönlichkeiten und Kunstwerken, eine beeindruckende Dichte eignet, darzustellen? Zudem war mir klar, dass es kaum vermeidbar sein würde, dass meine in der Praxis erlangte Erfahrungen in die Darstellung einfließen würden. Aber vielleicht würde sich gerade durch eine praxisnahe Herangehensweise das Spezifische der regionalen Kunst des Kantons Zürich plastisch vor Augen führen lassen? Das bedeutende Werke sowie wichtige Künstlerinnen und Künstler, die es auch verdient hätten erwähnt zu werden, nicht diskutiert werden können, würde ich in Kauf nehmen müssen. Auch die Tatsache, dass gewisse Aspekte nicht erschöpfend dargelegt und viele Fragen offen bleiben würden, musste ich akzeptieren.

Dass das Thema der Identität so deutlich zu Tage treten würde, hatte ich zu Beginn nicht erwartet, zumal ein Grossteil der Werke erst in den letzten zehn Jahren erworben wurde. Tatsächlich entpuppte sich aber das Motiv als eines der Kernmotive der Sammlung. Es liess sich festmachen an den porträtierten Persönlichkeiten; den Gemälden, die das ländliche Gepräge des Kantons Zürich mit den wenig besiedelten Landstrichen zur Darstellung bringen; den grossen Wandbildern der 1930er Jahre. Ferner an den Bildern der konstruktiven und konkreten Kunst, die der rationalen Konstruktion von Welt ein eigenes Gesicht gegeben haben und die symptomatisch sind für das pragmatisch denkende Zürich. Der Wissenszuwachs seit den 1970er Jahren, die Hinwendung zur Konsumkultur, die Suche nach dem Selbst und den neuen Rollenbildern sowie das Aufkommen der Globalisierung und den Neuen Medien in den 1980er Jahren haben enorme qualitative, quantitative und ästhetische Sprünge ermöglicht. Viele Werke dieser Zeit dokumentieren den gesellschaftlichen Wandel, indem sie Fortschrittsglauben und Traditionen hinterfragen, Bedürfnisse freilegen, sich mit Neuem befassen.

Mit anderen Worten: Es zeigte sich bald, dass das Thema Identität und Heimat nicht nur in der Vergangenheit Relevanz aufweist. Herausgefordert durch den anhaltenden gesellschaftlichen Umbruch beschäftigen sich Künstlerinnen und Künstler auch in jüngerer Zeit mit Fragen der Zugehörigkeit. Die Dringlichkeit hat in unserem beschleunigten Zeitalter sogar zugenommen, weil, so die Soziologin Johanna Pfaff-Czarnecka, «die Verortung im vertrauten sozialen Gefüge, das Sein im geschützten sozialen Raum eines nicht hinterfragbaren Wir [...] seine Selbstverständlichkeit verloren [hat].»¹⁵³⁰ Identität ist kein unverrückbarer Wert, der ein für alle Mal gegeben ist. Identität muss aus den Lebenszusammenhängen immer wieder neu konstruiert werden. Diese sind raum- und zeitgebunden. Weil eine Gesellschaft wissen will, wer sie ist, woher sie kommt und wie sich die Gemeinschaft entwickelt oder woran sie vielleicht scheitert, ist sie herausgefordert, ihre Geschichte immer wieder neu zu überprüfen und zu hinterfragen. Dieser Aufgabe haben sich die Kunstschaaffenden nicht nur in der Vergangenheit angenommen. Ihrem Schaffen kommt in Bezug auf diese Thematik seit jeher eine grosse gesellschaftliche Bedeutung zu, da es mit seinen individuellen Bildbotschaften auf authentische Weise das herrschende Selbstverständnis immer wieder exemplarisch vor Augen zu führen vermag und so hilft, die Zusammenhänge zu verstehen. Diese Aspekte aufzuzeigen machte ich zu meinem Vorsatz, und somit hatte ich auch den roten Faden für meine Recherche gefunden.

Und tatsächlich: Mit ihrem Fokus auf die regionale Kunstproduktion sowie durch Kontinuität in der Sammlungstätigkeit entpuppt sich die Kunstsammlung des Kantons Zürich als ein wichtiges

¹⁵³⁰ Pfaff-Czarnecka 2012, S. 8.

kulturhistorisches Zeitdokument. Mehr noch: Einerseits bewahrt und tradiert sie auf anschauliche Weise die kulturellen Werte des Kantons Zürich. Andererseits eröffnet sie mit dem Erwerb neuer experimenteller Werke einen Möglichkeitsraum, von wo aus sie den Blick auf alternative Lebenswelten und ungesehene Perspektiven lenkt. Durch den expliziten Bezug auf das Lokale und auf das Überschaubare wirken die Kunstwerke als Anker in einer auf Konsum und Globalisierung ausgerichteten Gesellschaft. Die Unterschiedlichkeit der Kunstwerke wirkt als Gegenpol auf die Uniformierungs- und Nivellierungstendenzen, auf die Entfremdung und die Anonymität und schafft so Orientierung.

Ich bin überzeugt, dass das Studium des regionalen Kunstschaffens die schweizerische Kunstgeschichte bereichert und ihr frische Impulse verleiht. Deshalb hoffe ich, dass nicht nur der Kanton Zürich seine Sammlung weiterhin der Forschung offenhält, sondern dass auch weitere Städte und Kantone ihre Sammlungen durchleuchten und veröffentlichen. Die Kunstsammlungen der öffentlichen Hand sind wegweisende Plattformen, um die regionalen Eigenheiten sichtbar zu machen und zu verstehen. Ein reger Austausch ist wünschenswert, um das schweizerische Kunstschaffen, seine Qualität und sein Potenzial – gerade auch im globalen Umfeld – zu erkennen und zu nützen. Wenn diese Arbeit ein Mosaikstein ist auf diesem Weg, dann wäre das Ziel erreicht.

Dank

Herrn Prof. Dr. Tristan Weddigen möchte ich für seine engagierte und umsichtige Betreuung dieser Arbeit sehr herzlich danken. Mit klugen Ratschläge hat er viel zum guten Gelingen beigetragen. Ein grosser Dank gilt ebenso dem Korreferenten PD Dr. Roger Fayet sowie dem Geschäftsführer des Kunsthistorischen Instituts, Dr. Luis Calvo, der mich bei den verschiedenen administrativen Prozessen stets geduldig unterstützt hat. Insbesondere danke ich Dr. Marion Gruber, die mich im Zusammenhang mit der Publikation dieser Dokumentation mit Rat und Tat ebenfalls sehr grosszügig unterstützt hat.

Danken möchte ich meinen Kolleginnen und Kollegen im Hochbauamt und in der Fachstelle Kultur des Kantons Zürich, den Künstlerinnen und Künstlern, Galeristen und Galeristinnen sowie allen anderen Fachleuten, Freunden und Bekannten, die mir in zahlreichen Gesprächen wertvolle Hinweise für das Verständnis und die Interpretation der Kunst des Kantons Zürich vermittelt haben; ferner den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Zürcher Staatsarchivs, des Stadtarchivs sowie der Dokumentationsabteilung des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft SIK, die mich bei der Recherche unterstützt und mir wertvolle Tipps gegeben haben. Ein Dankeschön geht an alle, die diese Arbeit im Vorfeld gelesen und mir wichtige Rückmeldungen gegeben haben, sowie vor allem an Doris Tranter für die sorgfältige Lektüre des Textes.

Meinen Vorgesetzten, Kantonsbaumeister Dr. Matthias Haag sowie Dr. Beat Wüthrich, schulde ich Dank für ihr Interesse an meiner Forschung und dafür, dass sie sich dafür eingesetzt haben, dass mit einer Publikation in Buchform, die im Verlag Scheidegger & Spiess erscheint, auch das breite Publikum erreicht werden kann.

Abbildungen- Quellen- und Literaturangaben

Abbildungen

Alle abgebildeten Werke sind im Eigentum des Kantons Zürich. Über 4500 weitere Werke können auf der Homepage des Kantons Zürich unter <https://www.zh.ch/kunstsammlung> abgerufen werden.

Die Urheberrechte der gezeigten Werke liegen bei den Kunstschaftern, ihren Erben oder werden teilweise von ProLitteris © 2018, ProLitteris, Zürich, wahrgenommen. Die Autorin besitzt die Einwilligung, die Abbildungen der Kunstwerke in dieser Arbeit zu veröffentlichen. Wo trotz sorgfältiger Recherche keine Rechtsinhaber ausgemacht werden konnten, bittet die Autorin um Benachrichtigung.

Alle Urheberrechte bleiben vorbehalten. Sämtliche Reproduktionen sowie jegliche andere Nutzungen ohne Genehmigung durch ProLitteris und/oder der gültigen Rechtsinhaber – mit Ausnahme des individuellen und privaten Abrufens der Werke – sind verboten.

Quellen

Bundes- und Regierungsratsbeschlüsse

BB Protokolle des Bundesrats 19. Jhdt.: BB Z 73.

RRB Protokolle des Regierungsrats von 1831 bis 2013: StAZH MM 2.1 – MM 3.391.

Lexika

HLS online Historisches Lexikon der Schweiz.

SKL Schweizerisches Künstler-Lexikon, Bd. 1+4, [Redaktion: Carl Brun], hrsg. Schweizerischer Kunstverein, Frauenfeld: Verlag Huber & Co. 1905–1917, Reprint: Kraus Reprint Ltd. Nendeln, 1967.

KLS Künstler Lexikon der Schweiz, 20. Jhdt. Bd. 1+2, Frauenfeld: Verlag Huber & Co, 1963–1967.

SIKART online SIK-ISEA Lexikon und Datenbank zur Kunst in der Schweiz.

Archive

AkD Archiv kantonale Denkmalpflege.

Hugentobler Nachlass Iwan E. Hugentobler, c/o Barbara Hugentobler, Lettenstrasse 3, Zumikon.

KaB Archiv Kunst-und-Bau, Kanton Zürich.

KUSA Archiv Kunstsammlung des Kantons Zürich.

RF Archiv Stiftung Righini-Fries, Klosbachstrasse 150, 8032 Zürich.

SIK	SIK-ISEA: Archiv und Dokumentation des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft.
StAZH	Staatsarchiv Kanton Zürich. U 124.16.2 Denkmäler 1848 bis 1906. U 124.16.5 Denkmäler 1894–1903. U 124.16.3 Protokolle und Korrespondenz Kunstgesellschaften Zürich und Winterthur von 1832 bis 1908. U 124.17.3 Protokolle und Korrespondenz Kunstgesellschaft Zürich und Winterthur von 1909–1925. U 124 c Varia Hilfsaktionen 1921–1924. OS 32, S. 55-56 Legat Schelldorfer Z 70.2113-2115 Aula: Wandgemälde und Büsten Z 34.6650 Ausschmückung der Aula
UZH	Archiv der Universität Zürich (AC 2.3.1 – AC 2.3.7).
ZKG	Kunsthau Zürich, Bibliothek: Archiv der Zürcher Kunstgesellschaft und des Kunsthau (Schachtel 10.30.10.10).

Literaturangaben

AEPPLI 1936: August Aeppli: *Die Symbolik von Licht und Dunkel, die Farben und ihre Offenbarung*, Uerikon, 1936, [Selbstverlag].

AESCHBACHER 1948: Hans Aeschbacher: Zu meiner Plastik, in: *Das Werk*, Heft 1, Bd. 35, 1948, <http://doi.org/10.5169/seals-27633>, [abgerufen am 25.8.2016].

AFFENTRANGER KRICHATH 2011: Angelika Affentranger Kirchrath: Im Zeichen des Kreises, in: *Müller-Tosa. Konstruktive Bilder Zeichnungen Plastiken Kunst und Bau*, Zürich, 2011, S. 10–12.

AFFOLTER 1995: Claudio Affolter: *Universität Zürich-Irchel Kunst am Bau, 3. Bauetappe*, in: *Universität Zürich-Irchel Kunst am Bau, 3. Bauetappe*, [Red. Ulrich Erkelenz], hrsg. Baudirektion Kanton Zürich, Hochbauamt, Zürich, 1995, o.S.

AK 2004: ak [anonym]: Naegelis Wassergeist taucht wieder auf, in: *Tages-Anzeiger*, Dienstag, 28.9.2004, S. 17.

ALBRECHT 1998/2016: Hans Joachim Albrecht: Hans Hinterreiter in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 1998/2016, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000749&lng=de>, [abgerufen am 9.11.2016].

ALBRECHT 2010: Juerg Albrecht: Popularisierung und Amerikanisierung, in: *Expansion der Moderne. Wirtschaftswunder – Kalter Krieg – Avantgarde – Populärkultur*, hrsg. Jürg Albrecht/Georg Kohler/Bruno Maurer, in: *Outlines des Schweizerischen Institutes für Kunstwissenschaft*, Zürich: gta-Verlag, 2010, S. 159-166.

ALTDORFER 1998: Sabine Altdorfer: Willy Müller-Brittnau, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 1998, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4002398&lng=de>, [abgerufen am 10.1.2017].

AM 1989: Am [anonym]: Künstlergruppe Winterthur vor einem heiklen Entscheid, in: *SonntagsZeitung*, 28./29.10.1989.

AMIET 1914: Cuno Amiet: *Briefe an Regierungsrat Keller*, 17. Januar 1914, 29. Januar 1914 und 3. Februar 1914, [Abschrift, UZH: AC 2.3.1 – AC 2.3.7].

ANDERES 1981: Bernhard Anderes: Glasmalerei im reformierten Zürich, in: *Zürcher Kunst nach der Reformation. Hans Asper und seine Zeit*, Katalog zur Ausstellung im Helmhaus Zürich, [Marianne Naegeli, et al., Einleitung von Hans Christoph von Tavel], 9. Mai bis 28. Juni 1981, Zürich, 1981, S. 15–20.

ANONYM 1887: [anonym]: Botschaft des Bunderates an die Bundesversammlung zu dem Entwurfe eines Beschlusses betreffend die Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst vom 3. Juni 1887, in: *Bundesblatt*, Schweizerisches Bundesarchiv Bern, 1887, Bd. 3, S. 515–544.

ANONYM 1926: [anonym]: *Kunstsammlung online*, Amt für Sport und Kultur, Kanton Solothurn, <https://www.so.ch/verwaltung/departement-fuer-bildung-und-kultur/amt-fuer-kultur-und-sport/kunstinventar/kunstsammlung-online/>, [abgerufen am 28.12.2017].

ANONYM 1929: [anonym]: *Stiftungsurkunde Bündner Kunstsammlung (BKS)*, vom 13. Mai 1929, Nr. 1263, in: «Verträge, Stiftungen, Legate», Chur, 1929.

ANONYM 1939: [anonym]: Auszug aus dem Protokoll des Gesundheitsamtes der Stadt Zürich Nr. 274 vom 19. Juni 1939, [KUSA: L 39].

ANONYM 1940: [anonym]: Anita Zimmermann. Amtskarussell, in: https://www.sg.ch/home/kultur/aktuelles/ausstellung_veranstaltungen/archiv/ausstellung_amtskarussell.html, [abgerufen am 28.12.2017].

ANONYM 1942: [anonym]: *Geschichte der Sammlung des Kunstmuseums Thurgau*, in: http://www.kunstmuseum.ch/xml_1/internet/de/application/d12/f135.cfm, [abgerufen am 29.12.2017].

AYNONYM 1949: [anonym]: *Culture. Acquisitions et conservation*, in: <http://ge.ch/culture/fonds-cantonal-dart-contemporain/acquisitions-et-conservation>, [abgerufen am 29.12.2017].

ANONYM 1984: [anonym]: Kantonale Denkmalpflege: Von Freiherren und Vögten und einer Malschule, in: *Schloss Laufen. Umbauten 1983/84*, hrsg. Baudirektion Kanton Zürich, Hochbauamt, 1984, S. 4–13.

ANONYM 1985: [anonym]: *Bericht ohne Titel im Tages-Anzeiger vom 8. Januar 1985*, [KUSA: W 85].

APEL 1998/2011: Maria Apel: Hermann Haller, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 1998/2011, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000054>, [abgerufen am 23.12.2015].

ARNOLD 1970: Rudolf B. Arnold: Willy Weber. Chrom – Erwin Meierhofer. Neon, in: *Das Werk*, Architektur und Kunst, Bd. 57, 1970.

AUER 1998: *Rainer Alfred Auer*, Faltblatt zur Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur, 10. Januar bis 15. Februar 1998, Winterthur 1998, o.S.

BALTIC39 2013: Baltic39: Fabienne Hess in einem Videointerview zum Thema *Trash Recovery*, 2013, in: <https://vimeo.com/88359220>, [abgerufen am 6.5.2016].

BARRAUD/JETZLER 1999: Christine Barraud Wiener/Peter Jetzler: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich*, Die Stadt Zürich, hrsg. Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte GSK, Bern, Neue Ausgabe Bd. 1: Basel: Wiese Verlag, 1999, S. 290–291/S. 341–346.

BÄTSCHMANN 2016: Oskar Bättschmann: *Floraison*. Ferdinand Hodlers Projekt für die Aula der Universität Zürich, in: *Kunst und Architektur an der Epochenschwelle. Das Hauptgebäude der Universität Zürich von 1914*, hrsg. Martino Stierli, Basel: Schwabe Verlag, 2016, S. 57–94.

BATTHYANY 2015: Béla Batthyany: Zürich Junkietown, in: *SRF Dok, Beitrag vom 18.6.2015*, <http://www.srf.ch/sendungen/dok/zuerich-junkietown>, [abgerufen am 7.1.2017].

BAUER 2004: Anna-Maria Bauer: *Erinnerungsort Katharina von Zimmern*, 2004, in: http://www.anna-mariabauer.ch/projekt_kvzimmern.html, [abgerufen am 21.7.2016].

BAUER/LOOSI/WAGENBACH 2008: *Flughafen Zürich 1948–2008*, [Autoren: Joachim Bauer, Werner Loosi, Jörn Wagenbach], hrsg. Flughafen Zürich AG, Zürich, 2008.

BAUMANN [A] 1975: Walter Baumann: Ohne Halt bis Betonville? Gedanken zum Jahr der Denkmalpflege und des Heimatschutzes, in: *Turicum*, Zürich, März/Mai 1975, S. 8–14.

BAUMANN [B] 1975: Felix A. Baumann: Bruno Meier, in: *Figurative Schweizer Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Werner Coninx-Stiftung*, Ausstellungskatalog Helmhaus Zürich, 22. April – 25. Mai 1975, hrsg. Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich, 1975, S. 96.

BAUMANN/MAGNAGUAGNO 1994: Felix Baumann/Guido Magnaguagno: Vorwort, in: *Dada in Zürich*, Sammlungsheft 11, Kunsthaus Zürich, hrsg. Hans Bolliger/Guido Magnaguagno/Raimund Meyer, Zürich: Arche Verlag, 1994, S. 5–6.

BAUMBERGER 1966: Otto Baumberger: *Blick nach Aussen und Innen. Autobiografische Aufzeichnungen*, Weiningen/Zürich, 1966, S. 197.

BAUMBERGER 1978: *Otto Baumberger*, Ausstellungskatalog Kunstsalon Wolfsberg, 11. Mai – 3. Juni 1978, Zürich, 1978, [ohne Autorenangaben].

BBÜ 1993: bbü [anonym]: Letzter «Winterthurer Prozess», in: *Der Landbote*, 4.2.1993.

BECKER 2002: Christoph Becker: Rudolf Koller – Kuh und Mensch, in: *Rudolf Koller*, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich vom 18.12.2002 bis 2.3.2003, Zürich, 2002, S. 29.

BERGER 1977: René Berger: Gedanken zur Ausstellung, in: *Tapisseries Suisses, artistes d'Aujourd'hui*, Ausstellungskatalog, Museum Bellerive Zürich, 9.9.–6.11.1977, [Texte: René Berger, Claude Richard, André Kuenzi], hrsg. Le Groupe de cartonniers-lissiers, romands, Pro Helvetia, Zürich, 1977, S. 5–6, hier S. 6.

BERINI o.J.: Mario Berini: *Mario Comensoli*, o.J., in: <http://www.comensoli.ch/deutsch/video/video.htm>, [abgerufen am 11.9.2016].

BERNET 2016: Brigitta Bernet im Interview: Die Arbeit geht uns nicht aus, zwischen Roger Nickl und Thomas Gull mit der Historikerin Brigitta Bernet und dem Ökonomen David Dorn im Zusammenhang mit der Manifesta Zürich *What people do for money*, in: *UZH Magazin*, Mai 2016, Nr. 2, S. 48–51.

BERNET 2005: Daniel Puntas Bernet: Später Sturz vom Sockel, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13.3.2005.

BERNOULLI 1943: Rolf Bernoulli: Schweizer Grafik der Gegenwart, in: *Du*, Bd. 3, 1943, Heft 4, <http://doi.org/10.5169/seals-289106>, [abgerufen am 12.12.2016].

BHATTACHARYA 2007: Tapan Bhattacharya: Arnold Jenny, 2007, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*: URL:<http://hls-dhs-dss.ch/textes/d/D22465.php>, [abgerufen am 2.1.2014].

BHEND 2008: Bettina Bhend: *Brienzer Schnitzkunst für Emilie Kempin-Spyri 2008*, in: <http://www.jungfrauzeitung.ch/artikel/82634/>, [abgerufen am 21.7.2016].

BILL 1974: Max Bill: Elsa Burckhardt-Blum gestorben, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 9.4.1974.

BILLETER 1979: Erika Billeter: Stichworte zur Geschichte der modernen Textilkunst, in: Ausstellungskatalog: *Verena Brunner. Vorwärtsträume*, Galerie Edition Bob Gysin, 1979, o.S.

BILLETER 1984: *Luginbühl: Zorn. Dokumentation aller Verbrennungsaktionen*, [Texte und Interview mit Erika Billeter, Gespräch mit Daniel Spörri], Bern: Benteli Verlag, 1984.

BILLETER 1969: Fritz Billeter: Phantastische Figuration in der Schweiz. Strömungen und Unterströmungen, in: *Phantastische Figuration in der Schweiz. 50 junge Schweizer Künstler*, Ausstellungskatalog, Helmhaus Zürich, 2. August bis 7. September 1969, hrsg. Zürcher Kunstgesellschaft, 1969, S. 5–7.

BILLETER 2005: Fritz Billeter: Der Aufbruch, in: *Raum für Räume*, Ausstellungskatalog zur Ausstellung Interlokal, Shedhalle Zürich, August/September, 2005, hrsg. Susanna Nüesch/Barbara Roth/Martin Senn, Zürich, 2005, S. 89–104.

BILLETER 2008: Fritz Billeter: vor 68: Zürichs Kunst blüht, in: *68 – Zürich steht Kopf. Rebellion, Verweigerung, Utopie*, Ausstellungskatalog, Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, Stiftung Charles und Agnes Vögele vom 4. Mai – 22. Juni 2008, hrsg. Fritz Billeter/Peter Killer, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2008, S. 102–108.

BILLETER 2008: Fritz Billeter: Vorwort, in: *68 – Zürich steht Kopf. Rebellion, Verweigerung, Utopie*, Ausstellungskatalog, Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, Stiftung Charles und Agnes Vögele vom 4. Mai – 22. Juni 2008, hrsg. Fritz Billeter/Peter Killer, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2008, S. 4–5.

BILLETER 1998/2011: Fritz Billeter: Otto Müller, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 1998/2011, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4002395&lng=de>, [abgerufen am 2.2.2016].

BILLETER/GRÜTTER 1978: Erika Billeter/Tina Grütter: *Beginn des Tachismus in der Schweiz. Lyrische Abstraktion – Informel – Action Painting*, Ausstellungskatalog Kunsthhaus Zürich, 16. Januar bis 12. März 1978, hrsg. Kunsthhaus Zürich, 1978.

BILLETER/SCHWEIGER 1976: Fritz Billeter/Peter Schweiger *im Saalblatt zur Ausstellung im Foyer der Gewerkschaft Kultur, Erziehung und Wissenschaft (GKEW)*, Künstlergruppe Produga Zürich, 13. Oktober bis 14. November 1976, im Kunsthhaus Zürich, o.S., [KUSA: P 76].

BITTERLI 1998: *Jurybericht des Kunst- und Bauwettbewerbes*, Universität Irchel, 4. Bauetappe, Vorsitz: Stefan Bitterli, Baudirektion Kanton Zürich, Hochbauamt, 9. März 1998, o.S.

BLASE 1993: Christoph Blase: Das Leben der Bilder, in: *Urs Lüthi*, Ausstellungskatalog, Bonner Kunstverein 20.9.–21.11.1993, Kulturabteilung – Galerie im Stadthaus Klagenfurt, Februar bis März 1994; Kunstforum am Markt, Bremen; Museum Wiesbaden 23.4.–2.7.1995; Kunstverein Freiburg, September bis Oktober 1995, [Texte: Annelie Pohlen, Christoph Blase], Klagenfurt: Verlag Ritter, 1993, S. 103–108.

BLÖCHLIGER 2012: Rachel Blöchliger: *Spielfeld der Imagination. Surrealistische Anmutungen im künstlerischen Œuvre von Elsa Burckhardt-Blum*, Lizentiatsarbeit, Universität Zürich, 2012.

BLÜMNER [A] 1914: Hugo Blümner: *Brief an den Regierungsrat vom 30. Januar 1914*, [Abschrift, UZH: AC 2.3.1 – AC 2.3.7].

BODMER o.J.: Thomas Bodmer: *Vom Eise befreit* (das bildnerische Werk von Giuseppe Reichmuth), o.J., in: <http://www.giuseppereichmuth.ch/texte/#zürcheiszeit.html>, [abgerufen am 7.1.2017].

BRÄNDLE 2013: Rea Brändle: *Wildfremd, hautnah: Zürcher Völkerschauen und ihre Schauplätze 1835 bis 1964*, Zürich: Rotpunktverlag, 2013.

BRANDENBERGER 1941: Frieda Maya Brandenberger: *Ludwig Hess. Zur zürcherischen Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts*, Zürich, 1941, S. 34.

BRINER 2011: *Jubiläumsschrift, 1995*, [Texte: Raphael Briner et al.], in: <http://www.amicitia-schiers.ch/dateien/sonstiges/Jubilaemsschrift.pdf>, [abgerufen am 2.9.2011].

BRODA 1978: May B. Broda: Die Kunstgewerbeschule Zürich in den Jahren 1878–1906, in: *Gründung und Entwicklung. 1878–1978: 100 Jahre Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich. Schule für Gestaltung*, [Texte: Hansjörg Budliger, May Broda, Elisabeth Grossmann, Margrit Staber], Ausstellungskatalog, hrsg. Kunstgewerbemuseum Stadt Zürich, 1978, S. 9–17, hier S. 16.

BRÜDERLIN 2000: *Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, in: Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg 12. Oktober 2013 bis 2. März 2014, Staatsgalerie Stuttgart 21. März 2014 bis 22. Juni 2014, [Texte: Hartmut Böhme, Markus Brüderlin, Bazon Brock, Tristan Weddigen et al.], hrsg. Markus Brüderlin, Ostfildern: Verlag Hatje Cantz, 2013.

BRÜHLMANN 1978: Karl Bühlmann, Künstler zwischen Gefühl und Geometrie, in: *Luzerner Neueste Nachrichten*, 12.1.1978.

BRÜHLMANN 1998: Regina Bühlmann: Willy Weber, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 1998, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4004460&lng=de>, [abgerufen am 28.1.2017].

BRUHIN 2006: Anton Bruhin: *Anton Bruhin*, in: Ausstellungskatalog, Galerie und Edition Marlène Frei, Zürich, 18. November 2006 bis 31. Januar 2007, Zürich, 2006, o.S.

BRUNNER 2015/2016: Monika Brunner: Ein Berufsverband im Dialog mit der Öffentlichkeit, in: *Schweizer Kunst*, Jg. 117/118, Zürich, 2015/2016, S. 10–42.

BTO 2004: bto [anonym]: Regierungsrat Christian Huber für die Nachwelt, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2.11.2004.

BUCHELI 2015: Roman Bucheli: *Intellektuellensehnsucht*, in: <http://www.nzz.ch/meinung/kommentare/intellektuellensehnsucht>, vom 15.8.2015, [abgerufen am 2.3.2016].

BUCKLAND 2009: *Hannes Schmid. Rockstars*, [Texte: Gail Buckland, et al.], Zürich: Edition Patrick Frey, 2009.

BUDER/SCHRANER 2009: *1990–2009 Kunstkredit Basel-Stadt*, [Texte: Susanne Buder, René Schraner], hrsg. Präsidialdepartement Basel-Stadt, Basel, 2009.

BUDLIGER 1978: Hansjörg Budliger: Vorwort, in: *Gründung und Entwicklung. 1878–1978: 100 Jahre Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich. Schule für Gestaltung*, [Texte: Hansjörg Budliger, May Broda, Elisabeth Grossmann, Margrit Staber], Ausstellungskatalog, hrsg. Kunstgewerbemuseum Stadt Zürich, 1978, S. 6–7.

BÜHRLE 2011: Christian Bührle: Hermann Huber, Reinhold Kündig und Albert Pfister – Die Zürcher Vertreter des Modernen Bundes, in: *Der Moderne Bund. Beginn der Moderne in der Schweiz*, hrsg. Doris Fässler, Luzern: Diöpter Verlag, 2011, S. 217–229.

BÜHRLE 2013: Christian Bührle: *Walküren über Zürich. 150 Jahre Wagner-Aufführungen in Zürich*, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich 24. Mai – 28. August 2013, hrsg. Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthaus Zürich, Zürich, 2013, S. 41.

BÜRGI 2016: Markus Bürgi: Herman Greulich, in: *Historisches Lexikon der Schweiz, HLS*, 2016, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D3738.php>, [abgerufen am 20.3.2017].

BÜTTNER 1997: Claudia Büttner: *Art goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*, München: Verlag Silke Schreiber, 1997.

BURCKHARDT 1908/1967: D. Burckhardt: Arnold Jenny, in: *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, hrsg. Carl Brun, Bd. 2, Frauenfeld: Verlag von Huber & Co. 1908, [Nachdruck, Nadeln: Kraus Reprint Ltd, 1967], S. 122.

BURLET 2002: Jürg Burlet: Die Fahnen des Höhenwegs von der Landi 1939, in: *Die Sammlung: Geschenke, Erwerbungen, Konservierungen/Schweizerische Nationalmuseen*, 2002–2003, <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=ssn-001:2002-2003:-::185#75>, [abgerufen am 11.2.2018].

BUSS 1904: Ernst Buss: Der Landschaftler Balz Stäger, in: *Die Schweiz*, 1904, S. 47ff.

BUSS 1937: Ernst Buss: Abdankungsrede Balz Stäger 1937, [Typoscript der Abdankungsrede, SIK: Dossier Balz Stäger].

CAFLISCH-SCHNETZLER 2015: Ursula Caflisch-Schnetzler: Fromme Freundschaften: Johann Caspar Lavater, Johann Heinrich Füssli und Felix Hess, in: *Pietismus und Neuzeit. Ein Jahrbuch zur Geschichte des Neueren Protestantismus*, [hrsg. Rudolf Dellsperger, Udo Sträter et al.], Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2015, Bd. 41, S. 112–125.

CAMPI/KUNZ/MOSER 2008: *Alexander Schweizer (1808–1881) und seine Zeit*, hrsg. Emidio Campi/Ralph Kunz/Christian Moser, Zürich: TVZ, 2008.

CARIGIET 1968: Alois Carigiet zu seinem Wandmosaik, in: *der Beilage zur Schuldokumentation der Mechanisch Technischen Abteilung der Gewerbeschule der Stadt Zürich*, hrsg. Stadt Zürich, Bauamt II, Hochbauamt, Schulamt, Gewerbeschule, Zürich, 1968.

CARMINE 2015: Giovanni Carmine: In Bed with Renggli, in: *David Renggli*, [Texte: Giovanni Carmine, Milovan Ferronato, Boris Pofalla, Hilde Teerlinck], Ausstellungskatalog, Scaramouche, 17. August bis 27. Oktober, 2013, Berlin: Distanz Verlag GmbH, 2015, S. 128–131.

CARRON 2014: Valentin Carron zitiert aus dem Presstext zur Ausstellung *Valentin Carron. Ciao Muddy Plain* in der Galerie Presenhuber, vom 15. Juni bis 19. Juli 2014, ohne Autorenangabe, Zürich, 2014.

CASANOVA 2008: Ansprache von Frau Bundeskanzlerin Corina Casanova anlässlich der Vergabe des Grand Prix Design der Schweizerischen Eidgenossenschaft 2008 im Museum Bellerive, Zürich. Vgl.

<http://www.swissdesignawards.ch/grandprix/2008/alain-kupper/index.html?lang=de>, [abgerufen am 29.1.2017].

CECHELI 1914: W. Cecheli: *Brief an die Baudirektion*, 1914, [Abschrift, UZH: AC 2.3.1 – AC 2.3.7].

CHARLES 2004: Corinne Charles: Die Brüder Barraud, in: *François Barraud und seine Brüder*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Winterthur 15.1.–10.4.2005, Musée des Beaux-Arts La Chaux-de-Fonds, 24.4.–12.6.2005, hrsg. Edmond Charrière/Dieter Schwarz, Winterthur, 2004, S. 9–40.

CH/HS 1921: CH/HS: Brief des Eidgenössischen Arbeitsamtes, Bern, an die Direktion der Volkswirtschaftsdirektion des Kantons Zürich, vom 18. Oktober 1921, [StaZH: U 124 c].

CHRIST 1981: Dorothea Christ: Hildi Hess, in: *Hildi Hess*, Zürich: Diogenes Verlag, 1981, S. 5–18.

CHRIST 1992: Dorothea Christ: Der Künstler und sein Werk, in: *Walter Sautter. Ein Lyriker unter den Schweizer Malern*, [Texte: Gertrud Wyss-Sautter, Dorothea Christ, Werner Weber], hrsg. Dorothea Christ, Feldmeilen: Vontobel Druck, 1992, S. 21–32.

COPPEL 1995: Stephen Coppel: *Linocuts at the machine age, Claude Flight and the Grosvenor school*, Aldershot: Scolar Press, 1995.

CRAIG 1988: Gordon A. Craig: *Geld und Geist. Zürich im Zeitalter des Liberalismus 1830–1869*, München: C.H. Beck Verlag, 1988.

CRAIG 1998: Gordon A. Craig: Der Schweizer Bundesstaat: Politik und Kultur während des ersten halben Jahrhunderts, in: *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat 1848–1900*, Katalog zur Ausstellung Kunsthhaus Zürich, 13. Februar bis 10. Mai 1998; Musée d'art et d'histoire, Genf, 4. Juni bis 13. September 1998, Zürich: Scheidegger & Spiess, 1998, S. 17–24.

CURIGER 1980: Bice Curiger: «un po' artista un po'no» (Adriano Celentano), in: *Saus und Braus – Stadtkunst*, Ausstellungskatalog, Juli/August 1980, Städtische Galerie zum Strauhof, Zürich, 1980, S. 6–11.

CURIGER 2008: Bice Curiger: Exile on Main Street, in: *Friedrich Kuhn. Der Maler als Outlaw*, Ausstellungskatalog, Kunsthhaus Zürich, 12.12.2008–1.3.2009, [Texte: Bice Curiger, Caroline Kesser, Louis Jent], Zürich: Scheidegger & Spiess, Zürich, 2008, S. 6–20.

CURJEL & MOSER 1913: Curjel & Moser: *Entwurf für Konkurrenzprogramm vom Juli 1913*, [UZH: AC 2.3.1 – AC 2.3.7].

CURJEL & MOSER [A] 1914: Curjel & Moser: *Brief des Architekturbüros an den Regierungsrat des Kantons Zürich*, 12. Januar 1914, [UZH: AC 2.3.1 – AC 2.3.7].

CURJEL & MOSER [B] 1914: Curjel & Moser: *Brief des Architekturbüros an die Direktion der öffentlichen Bauten*, 28. August 1914, [UZH: AC 2.3.1 – AC 2.3.7].

CURJEL & MOSER 1917: [anonym]: *Vertragsvorschlag zwischen Curjel & Moser und Ferdinand Hodler*, 28. Juni 1913, [Transkript, UZH: AC 2.3.1 – AC 2.3.7].

CUSTER 1997: Ueli Custer: Die Regenbogenpresse im Gegenwind, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 17.1.1997, S. 61.

DASH 1999: Mike Dash: *Tulpenwahn. Die verrückteste Spekulation der Geschichte*, München: Ullstein, 1999, S. 118.

DEGEN 2009: Miriam Degen: *Von der Reichsstadt zur Republik. Die Zürcher Standestafel von Hans Asper*, [unpublizierte Seminararbeit vom 16. Juni 2009 zum Thema Territorialisierung der Herrschaft, Universität Luzern, Referent: Prof. Dr. Jon Mathieu], S. 1–33.

DI FALCO 2015: Daniel Di Falco: Ein Blick in die Vergangenheit, Dossier: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. 75 Jahre Kunst und Kultur in der Schweiz, (insbesondere auch die historische Chronologie), in: *Passagen. Das Kulturmagazin der Pro Helvetia*, Nr. 55, Ausgabe 2/2015, S. 7–9.

DROSTE 1993: Magdalena Droste: *Bauhaus Archiv. 1919–1933*, nach der Originalausgabe, hrsg. Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung Berlin, Köln: Taschen Verlag, 1993.

DUCRET/VON RODA 2010: Madeleine Ducret/Hortensia von Roda: *Rheinfalldarstellungen vom 16. bis 21. Jahrhundert*, hrsg. Sturzenegger-Stiftung, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 2010.

DÜRRMANN 1994: Peter Dürrmann: *Heimat und Identität. Der moderne Mensch auf der Suche nach Geborgenheit*, Tübingen: Hohenrain-Verlag, 1994, S. 78–80.

DÜRST 1985: Rolf Dürst: *Otto Kappeler im Zürcher Künstlerkreis*. Architekturplastik und Architekturmalerei in der ersten Jahrhunderthälfte, Basel, 1985, S. 10–11.

DURRER 1948: Robert Durrer: *Heinrich Angst*, Glarus: Verlag Tschudi & Co. 1948.

DYLAN 2016: *Bob Dylan, 2016*, in: <http://www.srf.ch/play/tv/10vor10/video/literaturnobelpreis-fuer-bob-dylan?id=1b32c868-56b0-4cb8-bf6a-c0f0c99b16f9>, [abgerufen am 14.10.2016].

EGGENBERGER 1999: Christoph Eggenberger: Lissy Funk – eine Fee, eine Zauberin, eine Ver-Zauberin des 20. Jahrhunderts, in: *Lissy Funk*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 1999, S. 97–105.

EGGMANN/BÄCHI 1979: Verena Eggmann/Balz Bächli: in: *Werkverzeichnis zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich, Ausstellungsfoyer*, [Ausstellungsleitung Felix Baumann], hrsg. Kunsthaus Zürich/Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1979, S. 1–14.

EGLI 1975: Emil Egli: Fritz Deringer in der Landschaft, in: *Fritz Deringer. Maler und Zeichner*, Stäfa: Verlag Gut, 1975, S. 30.

EGLI 2005: Robert Egli zit. nach André Behr: Die bunten Sechzigerjahre, in: *Raum für Räume*, Ausstellungskatalog zur Ausstellung Interlokal, Shedhalle Zürich, August/September, 2005, hrsg. Susanna Nüesch/Barbara Roth/Martin Senn, Zürich, 2005, S. 105–130, hier S. 113.

EHRLI 1981: Viviane Ehrli: Der Moderne Bund, in: 1910 bis 1936. *Künstlergruppen in der Schweiz 1910 bis 1936*, Ausstellungskatalog Aargauer Kunsthaus Aarau, 15. Mai bis 30. August 1981, Aarau, 1981, S. 34.

EN 1982: En [anonym]: Bürgerliches Winterthurer Klima prägt die Kunst, in: *Der Landbote*, 29.11.1982.

ETTER 1938: Philipp Etter: Die Botschaft des Bundesrates über die Organisation und die Aufgaben der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung, vom 9. November 1938, in: *Bundesblatt* 90, Bd. II, 1938, S. 985–1033.

EUGSTER 2014: *Winterthurer Stadtgeschichte Bd. 1 + 2*, [Texte: Katharina Baumann, Verena Rothenbühler et al.], hrsg. Erwin Eugster im Auftrag der Stadt Winterthur und der Adele Koller-Knüsli Stiftung, Zürich: Verlag Chronos, 2014.

EVONIK o.J.: *Evonik* [anonym]: o.J., in:

<http://geschichte.evonik.de/sites/geschichte/de/erfindungen/plexiglas/Pages/default.aspx>,

[abgerufen am 23.9.2015].

E.W. 1911: E.W. [anonym]: *Moderner Bund und Kunstempfinden*: in: *Luzerner Tagblatt*, Nr. 228, 8.12.1911, S. 3. Zit. nach *Der Moderne Bund. Beginn der Moderne in der Schweiz*, hrsg. Doris Fässler, Luzern: Diopther Verlag, 2011, S. 326.

FAESI 1951: *Gottfried Kellers Bettags Mandate 1862 bis 1872*, zit. nach der Ausgabe von R. Faesi, Zürich 1951.

FÄSSLER 1999: Doris Fässler: *Eduard Gubler. Gemälde 1913 bis 1925*, Luzern: Diopther Verlag, 1999. FARANDOLE o.J.: [anonym]: o.J., in: <https://de.wikipedia.org/wiki/Farandole>, [abgerufen am 21.9.2015].

FASEL 2012: Urs Fasel: Andreas von Thur, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 2012, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D15839.php>, [abgerufen am 4.1.2017].

FAYET 2006: *Der Rheinfall. Strömungen, Tumulte, Reflexionen*, [Texte: Roger Fayet, Isabelle Köpfl et.al], hrsg. Roger Fayet, in: *Interdisziplinäre Schriftenreihe des Museums zu Allerheiligen Schaffhausen*, Schaffhausen: hier + jetzt Verlag, 2006.

FEHR 1913: E. Fehr, Sekretär des Preisgerichts, *Bericht des Preisgerichts für die Beurteilung der Ideenentwürfe zur Ausschmückung des Senats- und des Fakultätszimmers der neuen Universität Zürich*, 16. Dezember 1913, [UZH: AC 2.3.1 – AC 2.3.7].

FIERZ 1973: Jürg Fierz: *Zürich – im Flug gesehen: Die hundert besten Flugaufnahmen von Zürich und Umgebung*, Zürich: Orell Füssli, 1973, S. 67.

FIETZ 1951: H. Fietz: *Baugeschichte des Zürcher Spitals*, in: *Zürcher Spitalgeschichte*, Bd. 1, hrsg. Regierungsrat des Kantons Zürich in der Reihe der Jubiläumsschriften zur 600-Jahrfeier des Eintritts in die Eidgenossenschaft, Zürich: Verlag Regierungsrat Kanton Zürich, 1951, S. 195–206.

FISCHER 1953: Marcel Fischer: *Das Zürcher Porträt der Barockzeit*, in: *Zürcher Bildnisse aus fünf Jahrhunderten*, [Texte: Marcel Fischer, Hans Hoffmann, Paul Kläui, Anton Largiadèr, Dietrich W.H. Schwarz], Zürich: Atlantis Verlag, 1953, S. 36–66.

FISCHER 2009: Matthias Fischer: *Der junge Hodler. Eine Künstlerkarriere 1872–1897*, Wädenswil: Nimbus Kunst und Bücher AG, 2009.

FISCHER 2014: Matthias Fischer: *Vom Plakat zum Wandbild. Eugen Früh und das grosse Format*, in: *Eugen Früh und seine Brüder. Auf den Spuren einer Künstlerfamilie in Zürich*, hrsg. Eugen und Joshida Früh-Stiftung, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2014, S. 67–112.

FISCHLI 1947: Hans Fischli, in: *ZÜKA Zürich*, 1947, <http://dx.doi.org/10.5169/seals-27641>, [abgerufen am: 28.2.2016].

FLAMMER/MÜLLER 2012: Dominik Flammer/Sylvan Müller: *Das kulinarische Erbe der Alpen*, Aarau: AT Verlag, 2012, S. 140.

FLEURY 1998/2011: Hans-Peter Fleury: *Walter Bodmer*, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 1998/2011, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000288&lng=de>, [abgerufen am 21.9.2015].

FLÜEHLER 1997: Niklaus Flühler, Marianne Flühler-Grauwiller: *Geschichte des Kantons Zürich*, Zürich: Verlag Wird, 1994–1997.

FLÜHLER-KREIS 1999: *Museum Schloss Kyburg. Zeitspuren – 800 Jahre Leben auf der Kyburg*, hrsg. Dione Flühler-Kreis, Verein Schloss Kyburg, 1999.

FRAUENFELDER 1999: Kathrin Frauenfelder: sites flottants, in: *sites flottants. Federdrahtplastiken von Barbara Roth*, Ausstellungskatalog, Stiftung für Eisenplastik/Sammlung Dr. Hans Koenig, Zollikon, 3. Oktober 1999 bis Ende April 2000, hrsg. Stiftung für Eisenplastik, Zollikon, 1999, S. 16–22.

FRAUENFELDER 2004: Kathrin Frauenfelder: Das Haus zum Singen bringen, in: *Giuliano Pedretti. Eine Monografie*, hrsg. Ulrich Suter, Basel: Christoph Merian Verlag, 2004, S. 168–170.

FRAUENFELDER 2010: Kathrin Frauenfelder: Zur Geschichte der Arbeitsgemeinschaft Zürcher Bildhauer (AZB), in: Ausstellungskatalog *AZB for ever – Die Arbeitsgemeinschaft Zürcher Bildhauer als Organismus im Helmhaus Zürich*, 30. April bis 27. Juni 2010, [Texte: Jürg Altherr, Kathrin Frauenfelder, Simon Maurer], hrsg. Helmhaus Zürich, 2010, S. 133–150.

FRAUENFELDER 2014: Kathrin Frauenfelder: *Libretti 1–6*, hrsg. Anna-Maria Bauer, Zürich, 2014.

FRAUENFELDER 2015: Kathrin Frauenfelder: Die Werke des Malers Fritz Boscovits in der Kunstsammlung des Kantons Zürich, in: *Fritz Boscovits (1871–1965) – Ölgemälde*, hrsg. Thomas Kain/Regula Schmid, Uitikon am See, 2015, Zürich, S. 32–45.

FREHNER 2009: Matthias Frehner: Mythos. Wilfried Moser – ein Werküberblick, in: *Wilfrid Moser. Wegzeichen. Eine Retrospektive*, Ausstellungskatalog, 6. März bis 14. Juni 2009, Kunstmuseum Bern, hrsg. Matthias Frehner/Tina Grütter, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2009.

FREHNER 2015: Matthias Frehner: Augusto Giacometti – ein zentraler Aussenseiter, in: *Die Farbe und ich. Augusto Giacometti*, Ausstellungskatalog 19. September 2014 bis 8. Februar, 2015, Kunstmuseum Bern, hrsg. Matthias Frehner/Daniel Spanke/Beat Stutzer, Bern, Köln: Wienand, 2015, S. 9–15.

FREHNER/SPANKE 2013: *Germaine Richier. Retrospektive*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern 25. November 2013 bis 6. April, 2014, Kunsthalle Mannheim 9. Mai bis 24. August 2014, hrsg. Matthias Frehner/Daniel Spanke/Ulrike Lorenz/Stefanie Patruno, Köln: Wienand Verlag, 2013.

FRITION 2016: FRITION: *Wir wollen dich kennenlernen*, Katalog zur Werkschau 2016, Haus Konstruktiv vom 22.9.–2.10.2016. [Texte: Valentin Hauri, Katja Schenker et al.], hrsg. Fachstelle Kultur des Kantons Zürich, 2016.

FRIES 1939: Willy Fries: Sigismund Righini (1870–1937), in: Zürcher Kunstgesellschaft Neujahrsblatt, 1939, Kunsthau Zürich, 1939.

FRIES 1950: Willy Fries, Ansprache zur Abdankung vom 26. August 1950 in der Kirche Rüschlikon, [Typoscript, SIK: Dossier Hermann Gattiker].

FRIES 1951: Willy Fries: *Brief an René Wehrli*, Konservator Kunsthau Zürich, 14. Oktober 1951 im Zusammenhang mit einer Ausstellung im Kunsthau zum 70. Geburtstag des Künstlers, [SIK: Dossier Willy Fries].

FÜSSLI 1769–1979: Johann Caspar Füssli: Hans Asper, in: Geschichte der besten Künstler in der Schweiz, 1769–1979, zit. nach Salomon Vögelin: Façadenmalerei in der Schweiz, in: *Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde*, Bd. 4 /1880–1883, Heft 3, <http://dx.doi.org/10.5169/seals-155550>, [abgerufen am 17.1.2014].

G 1911: g. [anonym]: Der Moderne Bund, in: *Luzerner Tagblatt*, Nr. 286, 6.12.1911, S. 1.

GAMBONI/GERMANN 1911: *Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. Dario Gamboni/Georg Germann unter Mitwirkung von François de Capitani, Ausstellungskatalog, Bernisches Historisches Museum, Kunstmuseum Bern, 1. Juni bis 15. September 1991, Bern: Verlag Stämpfli & Cie. AG, 1991.

GANTNER 2016: Ueli Gantner: *Die Vereinsgeschichte der Künstlervereinigung Zürich 2016*, http://www.kuenstlervereinigung.ch/bildende_kunst.php?read_group=6, [abgerufen am 19.3.2016].

GASSELOT-TALBOT 1958–1967: G. Gasselot-Talabot: Margaretha Waldberg (-Farner), in: *Künstlerlexikon der Schweiz XX Jahrhundert*, Bd. 2, [Redaktion Eduard Plüss und Hans Christoph von Tavel], Frauenfeld: Verlag Huber & Co., 1963–1967, S. 1027–1028.

GASSER 2014: Benno Gasser: *Nagelhaus muss der Strasse weichen*, vom 25.9.2014, in: <http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/das-ende-der-resistance/story/15572886>, [abgerufen am 6.8.2016].

GASSER 1946: Manuel Gasser: Germaine Richier, in: *Das Werk*, März 1946, S. 69–77.

GASSER 1959: Manuel Gasser: Die dunklen Pferde. Dreissig junge Schweizer Künstler, in: *Du – Kulturelle Monatszeitschrift*, Bd. 222, August 1959, Zürich: Verlag Conzett & Huber, 1959, S. 9–41.

GASSER 2006: Martin Gasser: ... weite Landschaften – Hans Finsler und die Schweizer Fotoszene, in: *Hans Finsler und die Schweizer Fotokultur. Werk, Fotoklasse, moderne Gestaltung 1932–1960*, Ausstellungskatalog, 10 Juni bis 17. September 2006, Museum für Gestaltung/gta- Verlag Zürich, Zürich, 2006, S. 156–175.

GERBER 2007: Theres Steffen Gerber: Haus und Heer, 2007, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, <http://hls-dhs-dss.ch/textes/d/D8695.php>, [abgerufen am 12.11.2011].

GERSTER 1952: Albert Gerster: *Brief an Herrn Gruber, Hochbauamt Kanton Zürich, vom 24. September 1952*, [KUSA: G 52].

GERSTER 1975: Georg Gerster: *Der Mensch auf seiner Erde. Ein Flugbild*, Zürich und Freiburg im Breisgau: Atlantis Verlag, 1975.

GERSTER 1995: Ulrich Gerster: Einst in der Ehrenhalle – Brandenbergers Wehrbereitschaft, in: *Tages-Anzeiger*, 22.8.1995, S. 48.

GESCHÄFTSBERICHT DES REGIERUNGSRATES 1940: *Geschäftsbericht des Regierungsrates*, hrsg. Regierungsrat des Kantons Zürich, 1940 und 1942.

GIACOMETTI 2015: Augusto Giacometti in seinen Lebenserinnerungen, 1948, S. 13/14, zit. nach Beat Stutzer: Biografie, in: *Die Farbe und ich. Augusto Giacometti*, Ausstellungskatalog 19. September 2014 bis 8. Februar, 2015, Kunstmuseum Bern, hrsg. Matthias Frehner/Daniel Spanke/Beat Stutzer, Bern, Köln: Wienand, 2015, S. 17–28, hier S. 24.

GILGEN 1983: *Kunstsammlung des Kantons Zürich. Aus den Ankäufen der Jahre 1979 bis 1983*, [Texte: Alfred Gilgen, Silvia Staub, Guido Magnaguagno, Henri Schmid], Ausstellungskatalog, 21. Januar bis 25. Februar 1984, Galerie Walcheturm, hrsg. Regierungsrat Kanton Zürich, 1983.

GILGEN 1990: Alfred Gilgen: Gruss der Zürcher Regierung, in: Katalog zur Züri-Landausstellung 1977, zit. nach P.Wd.: Kunstausstellung Zürich-Land in: *Neue Zürcher Zeitung*, 11.7.1990, Nr. 158, S. 55.

GISEL-PFANNKUCH/HOTZ/HOBI 1996: Als ob ich selbst nackt in Schnee und Regen stehe. Alis Guggenheim (1896–1958), Jüdin. Kommunistin. Künstlerin, in: Ausstellungskatalog *Alis Guggenheim*

1896–1992, 18. Oktober bis 22. November 1992, [Dokumentation und Kommentare von Susanne Gisel-Pfannkuch; Texte: Hans Heinz Holz, Urs Hobi], Baden: Verlag Lars Müller, 2. Auflage, 1996.

GISLER 2006: *Esther Gisler. Der Winkel*, [Texte: Esther Gisler, Ernst Specker, Dagmar Reichert], Zürich: Timeart Verlag, 2006.

GLATTFELDER 2013: Hans Jörg Glattfelder: Konstruktivismus für Konstruktivisten. In: *Hans Jörg Glattfelder. Alles was der Fall ist*, Ausstellungskatalog Haus Konstruktiv, 24. Oktober 2013 bis 2. Februar 2014, hrsg. Sabine Saschl, Haus Konstruktiv, Zürich, Köln: Wienand 2013, S. 175–189.

GLAUSER [A] 2016: *Friedrich Glauser – Ce n'est pas très beau*, Reader zur Ausstellung im Strauhof, 5.2.2016–1.5.2016, Zürich, 2016.

GLAUSER [B] 2016: Emmy Ball-Hennings: *Brief an Friedrich Witz vom 20.3.1939*, zit. nach Friedrich Glauser – *Ce n'est pas très beau*, Reader zur Ausstellung im Strauhof, 5.2.2016–1.5.2016, Zürich, 2016, S. 18.

GLOOR 1986: Lukas Gloor: *Von Böcklin zu Cézanne. Die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz*, Bern, Frankfurt am Main, New York: Verlag Lang, 1986, S. 133–141.

GNÄGI/NICOLAI 2013: *Gestaltung. Werk. Gesellschaft – 100 Jahre Schweizer Werkbund SWB*, hrsg. Thomas Gnägi/Bernd Nicolai/Jasmine Wohlwend Piai, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2013.

GREGOS 2008: Katerina Gregos: In der Gesellschaft von Fremden, in: *BXL. Beat Streuli*, Ausstellungskatalog, hrsg. MAC's Grand-Hormu, 29. Juni bis 19. Oktober 2008, Zürich, Verlag JRP | Ringier, 2008, o.S.

GRIOT 1946: G. Griot: *Eugen Zeller. Zeichnungen und Gemälde*, Zürich: Orell Füssli Verlags AG, 1946, S. 26.

GROSSMANN 1978: Elisabeth Grossmann: Die Kunstgewerbeschule Zürich 1906–1978, in: *Gründung und Entwicklung. 1878–1978: 100 Jahre Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich. Schule für Gestaltung*. [Texte: Hansjörg Budliger, May Broda, Elisabeth Grossmann, Margrit Staber], Ausstellungskatalog, hrsg. Kunstgewerbemuseum Stadt Zürich, 1978, S. 79–194, hier S. 123.

GROSSMANN 1992: Elisabeth Grossmann: Hans Bach, in: *ZEF. Hans Bach, Victor H. Bäcker, Werner I. Jans, Erich Sahli*, Ausstellungskatalog, Helmhaus Zürich 4.12.1992–17.1.1993, [Vorwort: Marie-Louise Lienhard, Texte: Carlpeter Braegger, Elisabeth Grossmann], Zürich, 1992, S. 21–24 und S. 67–69.

GROSSMANN 2004: Elisabeth Grossmann: Simone Kappeler, in: *Psychiatrische Universitätsklinik Zürich, Sanierung und Neubau Trakt Z, Studienauftrag Kunst am Bau. Bericht der Kommission vom 16. Dezember 2004*, hrsg. Baudirektion Kanton Zürich, Hochbauamt, Zürich, 2004, S. 8.

GROSSMANN 2016: Elisabeth Grossmann: Zur Farbe hin, in: *John Grüniger*, Zürich: Edition Howeg, 2016, S. 3.

GRUNDER 2009: Hans-Ulrich Grunder: Johann Caspar von Orelli, 2009, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D9051.php>, [abgerufen am 4.1.2017].

GUBLER 1979: Hans Martin Gubler: Kyburg ZH, in: *Schweizerischer Kunstführer*, hrsg. Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte im Auftrag des Hochbauamts des Kantons Zürich, Bern, 1979, 4. Korr. Auflage 1997, S. 2–31.

GUGGENHEIM 2000: Patrizia Guggenheim: Varlin – Willy Guggenheim, in: *Varlin, Retrospektive*, Ausstellungskatalog, 27. Mai bis 6. August, 2000, Aargauer Kunstmuseum Aarau, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2000 S. 9–65.

GUYER 1974: Ernst Viktor Guyer: Vom Naturalienkabinett der naturforschenden Gesellschaft in Zürich zum Zoologischen Museum der Universität, Kulturhistorische Notizen, in: *Vierteljahrschrift der Naturforschenden Gesellschaft in Zürich*, 1974, S. 361–404, hier S. 387.

GYSEL/HELBLING 1999: Irene Gysel, Barbara Helbling: *Zürichs letzte Äbtissin – Katharina von Zimmern letzte Äbtissin (1478–1547)*, Zürich: NZZ Buchverlag, 1999.

HABERMAS 1991: Jürgen Habermas. *Staatsbürgerschaft und nationale Identität. Überlegungen zur europäischen Zukunft*, St. Gallen: Erker-Verlag, 1991.

HÄBERLIN 1921: Hermann Häberlin: *Brief des Vorstandes des Gesundheitswesens der Stadt Zürich an die Volkswirtschaftsdirektion vom 19. September 1921*, [StaZH: U 124 c].

HÄBERLIN 1922: Hermann Häberlin: *Brief des Vorstands des Gesundheitswesens an die Volkswirtschaftsdirektion, 23. September 1922*, [StaZH: U 124 c].

HÄSLER 1968: Alfred A. Häslar: *Knie, die Geschichte einer Circus-Dynastie*, [Geleitwort: Carl Zuckmeyer], Bern: Benteli, 1968.

HALDEMANN 1998/2014: Anita Haldemann: Oscar Lüthy, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 1998/2014, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4023394&lng=de>, [abgerufen am 18. Oktober 2012].

HAFNER 1938: Karl Hafner: Ansprache des Regierungsratspräsidenten Dr. iur. Karl Hafner, in: *Rathaus Umbau 1938, Einweihung 29. August 1938*, hrsg. Regierungsrat Kanton Zürich, 1938, S. 7–15.

HAFNER 1942: Karl Hafner: *Brief Regierungsrat Karl Hafner, Direktion des Erziehungswesens des Kantons Zürich vom 11. Dezember 1942 an Iwan E. Hugentobler*, [maschinengeschriebener Brief, Nachlass Hugentobler].

HASLER 1991: Eveline Hasler: *Die Wachsflügelfrau*, München: Verlag Nagel & Kimche, Zürich, 1991.

HASLER 2010: Eveline Hasler: *Und werde immer Ihr Freund sein. Hermann Hesse, Emmy Hennings und Hugo Ball*, München: Verlag Nagel & Kimche, 2010.

HAUSER 2001: Andreas Hauser: Das öffentliche Bauwesen in Zürich. Erster Teil: Das kantonale Bauamt 1790–1895, in: *Kleine Schriften zur Zürcher Denkmalpflege*, Heft 4, hrsg. Baudirektion Kanton Zürich, Hochbauamt, Kantonale Denkmalpflege, Zürich und Egg 2001.

HEER o.J.: [anonym]: *Oswald Heer*, o.J., in: <http://www.library.ethz.ch/Ressourcen/Digitale-Bibliothek/Kurzportraits/Oswald-Heer-1809-1883>, [abgerufen am 4.1.2017].

HELLER/WINDHÖFEL 1981: Martin Heller/Lutz Windhöfel: Das Neue Leben, in: *Künstlergruppen in der Schweiz 1910–1936*, Ausstellungskatalog Aargauer Kunsthaus Aarau, 15. Mai bis 30. August 1981, Aarau 1981.

HERMANN 2016: Michael Hermann: *Was die Schweiz zusammenhält*, Basel: Zytglogge Verlag, 2016.

HESS 2016: Daniel Hess: Der neue Blick auf die Welt. Natur und Kunst von Dürer bis Gessner, in: Katalog zur Ausstellung: *Facetten eines Universums. Conrad Gessner 1516–2016*, hrsg. Urs. B. Leu/ Mylène Ruoss, Zürich: Verlag NZZ Libro, 2016, S. 27–42.

HESS 2014: Ewa Hess: Der Kosmonaut, in: *Sonntagszeitung*, Zürich, 31.8.2014, S. 62.

HESS 2013: Fabienne Hess, 2013, in: <http://fabiennehess.com/index.php?/projects/corrupted-silk/>, [abgerufen am 6.5.2016].

HESSE 1936: Hermann Hesse: *Ernst Morgenthaler*, Zürich, Leipzig, 1936, S. 5–23.

HESSE 1998: Jochen Hesse: Caro Vivarelli, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 1998, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4001318&lng=de>, [abgerufen am 20.12.2016].

HEUZEROTH 2013: *Fritz Preisig. 1903–1991*, [Texte: Barbara Heuzeroth-Furrer, Jürg Bischofberger, Jakob Wirz, Bruno Aemisegger,], hrsg. Jakob Wirz, Winterthur, 2013.

HILTBRUNNER 2013: Michael Hiltbrunner: Einführung: *Serge Stauffer. Kunst als Forschung*, Ausstellungskatalog Helmhaus Zürich, 15. Februar bis 14. April 2013, Zürich: Scheidegger & Spiess, Zürich, 2013, S. 7–9.

HIRSCH/BARBE 2015: *Der Kontinent Morgenthaler. Eine Künstlerfamilie und ihr Freundeskreis*. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Thun vom 5. September bis 22. November 2015, hrsg. Helen Hirsch/Pascal Barbe, Thun, 2015.

H.K. 1953: H.K. [anonym]: Hans Aeschbachers «Harfe», in: *Das Werk: Kunst und Architektur*, Heft 11, Neues Universitätsspital in Zürich, Bd. 40, 1953, S. 59–61.

HODLER 1909: Ferdinand Hodler: *Postkarte an Sigismund Righini vom 5. April. 1909*, [handgeschriebene Postkarte, in: Archiv Stiftung Righini-Fries, FA Righini, Gr. 2 (1)].

HOESLI-WÄCHTER 1982: Rudolf Hoesli-Wächter: Alexander Soldenhoff – Persönlichkeit und Werk. Aus der Rede zur Eröffnung der Gedächtnisausstellung Glarus, im Dezember, 1952, in: *Alexander Solendenhoff 1882–1951. Maler – Radierer*, hrsg. Frieda und Hans Zopfi-Stauffacher, Glarus: Baeschlin, 1982.

HOFMANN [A] 1953: Hans Hofmann: Einleitung, in: *Zürcher Bildnisse aus fünf Jahrhunderten*, [Texte: Marcel Fischer, Hans Hoffmann, Paul Kläui, Anton Largiadèr, Dietrich W.H. Schwarz], Zürich: Atlantis Verlag, 1953, S. 5–9.

HOFMANN [B] 1953: Hans Hofmann: Zürcher Bildnis des Klassizismus und der Romantik. Vom Ancien Régime zum freien Bürgertum, in: *Zürcher Bildnisse aus fünf Jahrhunderten*, [Texte: Marcel Fischer, Hans Hoffmann, Paul Kläui, Anton Largiadèr, Dietrich W.H. Schwarz], Zürich: Atlantis Verlag, 1953, S. 90–143.

HOLDEREGER/LÜTHI 1981: Beatrice Holderegger/Suzanne Lüthi: Der Grosse Bär, Zum Phänomen der Künstlervereinigungen, in: *Künstlergruppen in der Schweiz 191–1936*, Ausstellungskatalog Aargauer Kunsthhaus Aarau, 15. Mai bis 30. August 1981, Aarau, 1981, S. 115.

HONEGGER 1995: Gottfried Honegger: Der blaue Platz, 1995, in: *Universität Zürich-Irchel Kunst am Bau, 3. Bauetappe*, [Redaktion: Ulrich Erkelenz], hrsg. Baudirektion Kanton Zürich, Hochbauamt, Zürich 1995, o.S.

H/ST 1921: H/St. [anonym]: *Brief der Volkswirtschaftsdirektion an den Vorstand des Gesundheitswesens der Stadt Zürich, vom 14. November 1921*, [StAZH: U 124 c].

HUBACHER 1959: Hermann Hubacher: die Bildhauerin Germaine Richier, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 1.11.1959.

HUBER 1986: Dorothee Huber: Zur Präsenz der Künstlerinnen im schweizerischen Kunstbetrieb 1890–1928, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 43, Heft 4, 1986, <http://dx.doi.org/10.5169/seals-168797>, [abgerufen am 23.2.2016].

HUBER 2006: Dorothee Huber: Das vollkommene Haus. Lex Guyers Saffa-Haus, 1928, in: *Die drei Leben des Saffa-Hauses. Lex Guyers Musterhaus von 1928*, hrsg. Verein proSAFFAhaus, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Zürich: gta-Verlag, 2006, S. 10–22, hier S. 11.

HUBER 1914: Hermann Huber: *Brief an Regierungsrat Keller, 30. Januar 1914*, [Abschrift, UZH: AC 2.3.1 – AC 2.3.7].

HUBER [A] 2004: Jakobs Traum, 1998. Eine Reflexion von Thomas Huber über das Malen, in: *Thomas Huber. Das Kabinett der Bilder*, Ausstellungskatalog, Aargauer Kunsthaus Aarau, 5. September bis 7. November 2004; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 20. November 2004 bis 30. Januar 2005; Kaiser Wilhelm Museum und Haus Lange, Krefeld 20. Februar bis 8. Mai 2005, [Beiträge von: Oskar Bätschmann, Thomas Huber, Beat Wismer et al.], hrsg. Beat Wismer, Kunsthaus Aarau, Baden: Lars Müller Publishers, 2004, S. 150.

HUBER [B] 2004: Thomas Huber: Rede in der Schule, 1984, zit. nach *Thomas Huber. Das Kabinett der Bilder*, in: Ausstellungskatalog, Aargauer Kunsthaus Aarau, 5. September bis 7. November 2004; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 20. November 2004 bis 30. Januar 2005; Kaiser Wilhelm Museum und Haus Lange, Krefeld 20. Februar bis 8. Mai 2005, [Beiträge von: Oskar Bätschmann, Thomas Huber, Beat Wismer et al.], hrsg. Beat Wismer, Kunsthaus Aarau, Baden: Lars Müller Publishers, 2004, S. 202–203.

HUBER 1993: Verena Huber: *Textiler Wandschmuck. Universitätsspital Zürich, Personalhaus Plattenstrasse 10*, hrsg. Baudirektion Kanton Zürich, Hochbauamt, Zürich 1993, o.S.

HÜTTINGER 1956: Eduard Hüttinger: *Moderne Schweizer Bildteppiche*, Ausstellungskatalog, Helmhaus Zürich, 14. Januar bis 12. Februar 1956, hrsg. Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich, 1956, o.S.

HÜTTINGER 1974: Eduard Hüttinger: Zum Werk von Gotthard Jedlicka, in: *Gotthard Jedlicka. Eine Gedenkschrift. Beiträge zur Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. Eduard Hüttinger, Hans A. Lüthy, Zürich: Orell Füssli Verlag, Zürich, 1974, S. 1–6.

HUGGLER 1958–1967: Max Huggler: Martin Lauterburg, in: *Künstler Lexikon der Schweiz. XX Jahrhundert*, 2. Bd. [Redaktion Eduard Plüss und Hans Christoph von Tavel], Frauenfeld: Verlag Huber & Co., 1958–1967, S. 556–559.

H.W. 1935: H.W. [anonym]: Die Neubauten, in: *Festschrift zur Eröffnung der neuen Verwaltungsgebäude des Kantons Zürich*, hrsg. Bauwesen und Denkmalpflege des Kantons Zürich, II. Reihe, Heft 2, Zürich, 1935, o.S.

ILLI 2008: Martin Illi: *Von der Kameralistik zum New Public Management. Geschichte der Zürcher Kantonsverwaltung von 1803–1998*, Zürich: Chronos, 2008, S. 212.

IMESCH 2010: Kornelia Imesch: «Gute Form» und «Kalter Krieg». Die Schweizer Filmwochenschau: Bill'sche Ethik der Ästhetik «aus Funktion» und «als Funktion», in: *Expansion der Moderne. Wirtschaftswunder – Kalter Krieg – Avantgarde – Populärkultur*, hrsg. Jürg Albrecht/Georg Kohler/Bruno Maurer, in: *Outlines des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft*, Zürich: gta-Verlag, 2010, S. 141–156.

INEICHEN 2009: Stefan Ineichen: *Zürich – 52 Schauplätze. 1933–1945*, Zürich: Limmatverlag, 2009, S. 98–99.

ISLER 2004: Thomas Isler: Staatlich anerkannter Schmierfink, in: *NZZ am Sonntag*, 3.10.2004, S. 21.

- ISLER-HUNGERBÜHLER 1953: Ursula Isler-Hungerbühler: *Die Maler vom Schloss Laufen*, Zürich, 1953.
- JÄGGLI 2005: Michèle Jäggli: Zürcher Universitätsgebäude, in: *Schweizer Kunstführer GSK*, Bern, 2005.
- JEDLICKA 1961: Gotthard Jedlicka: *Begegnungen mit Wilhelm Gimmi*, Zürich, 1961, S. 16.
- JEHLE 2012: Christopher Jehle: *Bilder aus der Luft*, 2012, in: <http://www.fotointern.ch/archiv/2012/05/27/bilder-aus-der-luft/>, [abgerufen am 30.6.2016].
- JENT 2008: Louis Jent: Kuhns vergeistigte Happenings, in: *Friedrich Kuhn. Der Maler als Outlaw*, Ausstellungskatalog, Kunsthau Zürich, 12.12.2008–1.3.2009, [Texte von: Bice Curiger, Caroline Kesser, Louis Jent], Zürich: Scheidegger & Spiess, 2008, S. 156–60.
- JORAY 1980: Marcel Joray: *Ödön Koch*, Monografie, [Texte: Marcel Joray, Marie-Louise Lienhard, Franz Steinbrüchel], Neuchâtel: Edition du Griffon, 1980.
- JORIO 1998: Marco Jorio: Die Schweiz und der Zweite Weltkrieg: die Geistige Landesverteidigung und Bundesrat Philipp Etter in: *Allgemeine schweizerische Militärzeitschrift. ASMZ*, Bd. 164, 1998, <http://dx.doi.org/10.5169/seals-65329>, [abgerufen am 21.12.2015].
- JOST/ELMIGER/BÄTSCHMANN 1988: *Der Bund fördert – der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes*, Ausstellungskatalog Aargauer Kunsthau Aarau, 1. Oktober bis 13. November 1988, [Hans Ulrich Jost, Liesbeth Marfurt Elmiger, Oskar Bächtshmann et al.], hrsg. Bundesamt für Kulturpflege, Baden: Verlag Lars Müller, 1988.
- JÜNGER 2004: Hans Dieter Jünger: in: *Thomas Huber. Das Kabinett der Bilder*, in: Ausstellungskatalog, Aargauer Kunsthau Aarau, 5. September bis 7. November 2004; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 20. November 2004 bis 30. Januar 2005; Kaiser Wilhelm Museum und Haus Lange, Krefeld 20. Februar bis 8. Mai 2005, [Beiträge von: Oskar Bächtshmann, Thomas Huber, Beat Wismer, et.al], hrsg. Beat Wismer, Kunsthau Aarau, Baden: Lars Müller Publishers, 2004, S. 201.
- KÄSTLI 1995: Tobias Kästli: *Ernst Nobs. Vom Bürgerschreck zum Bundesrat: ein politisches Leben*, Zürich: Verlag Orell Füssli, 1995.
- KAISER 2005: Philipp Kaiser: Einleitung, in: *Flashback. Eine Revision der Kunst der 80er Jahre*, Ausstellungskatalog, 30. Oktober 2005 bis 12. Februar 2006, Museum für Gegenwartskunst, Basel, Ostfeldern: Hatje Cantz Verlag, 2005, S. 13–18.
- KAPPELER 1988: Susanne Kappeler: Grossausführungen, in: *Carlo Vivarelli. Plastik. Malerei. Grafik*, [hrsg. Susanne Kappeler], Zürich: ABC Verlag, 1988, S. 58.
- KASPAR 2008: Stefanie Kaspar: Max Grüter in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 2008, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4031086&lng=de>, [abgerufen am 4.1.2017].
- KELLER [A] 1914: Regierungsrat Keller: *Brief an Cuno Amiet, 2. Februar, 1914*, [Abschrift, UZH: AC 2.3.1 – AC 2.3.7].
- KELLER [B] 1914: Regierungsrat Keller: *Brief an Hermann Huber, 2. Februar 1914 und 7. Februar 1914*, [Abschrift, UZH: AC 2.3.1 – AC 2.3.7].
- KELLER 1975: Karl Keller: Künstlerischer Schmuck, in: *Gewerbliche Berufsschule Winterthur – zur Einweihung des Neubaus am 18. April 1975*, Winterthur, 1975, S. 35–38.
- KELLER 2007: Florian Keller: Fred Engelbert Knecht, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 2007, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000932&lng=de>, [abgerufen am 15.5.2016].

KEMPTER 1985: Lothar Kempter: *Hans Brühlmann. Leben – Werk – Welt*, Basel, München: Prestel, 1985, S. 51–57, hier S. 57.

KESSER 1997: Caroline Kesser: Barbara Roth. Temps espace, in: *Barbara Roth. Temps espace*, Ausstellungskatalog Januar/Februar 1997, Galerie Kornfeld, Zürich, 1997, o.S.

KESSER 2007: Caroline Kesser: Trudi Demut, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 2007, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000112&lng=de>, [abgerufen am 2.2.2016].

KESSER 2008: Caroline Kesser: Der Alpenkönig, in: *Friedrich Kuhn. Der Maler als Outlaw*, Ausstellungskatalog, Kunsthau Zürich, 12.12.2008–1.3.2009, [Texte: Bice Curiger, Caroline Kesser, Louis Jent], Zürich: Scheidegger & Spiess, Zürich, 2008, S. 126–137.

KESSER 2016: Caroline Kesser: *Nachbar wie keine andere: Eine Entstehungsgeschichte der Kunstsammlung der Stadt Zürich*, 2016, in: https://www.stadt-zuerich.ch/hbd/de/index/immobilien-bewirtschaftung/dienstleistungen/kunstsammlung/die_sammlung.html, [abgerufen am 3.12.2016].

KESSER 2017: Caroline Kesser: Bitte kein Kommentar. Ein exklusiver Einblick in das Atelier des Schweizer Malers Marc-Antoine Fehr, in: *Neue Zürcher Zeitung, Zürich*, 14.1.2017, S. 54.

KIENAST 1979: Peter Kienast: Hermann Huber. Die Geschichte seines Ruhmes und Vergessens im Spiegel der Literatur und Kritik, in: *Hermann Huber. 1988–1967*, Retrospektive, Aargauer Kunsthau Aarau, 18. August bis 16. September 1979, Aarau, 1979, S. 62.

KIENZLE 1937: Hermann Kienzle: Karl Moser. 1860–1936, in: *Neujahrsblatt 1937*, hrsg. Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthau Zürich, Zürich, 1937, S. 16–21.

KLÄUI 1953: Paul Kläui: Das Zürcher Bildnis des Spätbarocks und Rokoko, in: *Zürcher Bildnisse aus fünf Jahrhunderten*, [Texte: Marcel Fischer, Hans Hoffmann, Paul Kläui, Anton Largiadèr, Dietrich W.H. Schwarz], Zürich: Atlantis Verlag, 1953, S. 67–89.

KLEE 2011: Alexander Klee: aAf eigenen Wegen. Adolf Hölzel und seine Schweizer Schüler, in: *Auf eigenen Wegen*, Publikation zur Ausstellung *Auf eigenen Wegen. Adolf Hölzel und seine Schweizer Schüler*, Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz 20.2.–8.5.2011 und Schloss Spiez, 9.6.–12.9.2011, hrsg. Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz, 2011, S. 14.

KLEMM 2007: *Kunsthau Zürich. Gesamtkatalog der Gemälde und Skulpturen*, [bearbeitet von Christian Klemm, Franziska Lentzsch, Gian Caspar Bott et al.], hrsg. Zürcher Kunstgesellschaft, Christian Klemm, Zürich, 2007.

KLEY 2012: Andreas Kley: *Brief vom Dezember 2012 an die Autorin*, in: *Buchprojekt: Biographie über Zaccaria Giacometti*. [KUSA: G 12].

KLEY 2014: Andreas Kley: *Von Stampa nach Zürich. Der Staatsrechtler Zaccaria Giacometti, sein Leben und Werk und seine Bergeller Künstlerfamilie*, Zürich: Schulthess Verlag, 2014.

KOELBING 2017: Huldrych M.F. Koelbing, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 2007, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D14414.php>, [abgerufen am 4.1.2017].

KOELLA 1979: *Neue Sachlichkeit und Surrealismus in der Schweiz 1915–1940*. [Texte: Rudolf Koella, Dorothea Christ et al.], Ausstellungskatalog Kunstmuseum Winterthur 17. September 1979 bis 11. November 1979, hrsg. Rudolf Koella, Bern: Benteli Verlag, 1979.

KOELLA 1993: Rudolf Koella: *Righini. Maler, Zeichner, Kunstpolitiker*, hrsg. Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte und Galerie Römer, Zürich: Offizin Verlag, 1993.

KOELLA/MEIER 1986: Rudolf Koella/Irene Meier: *Johann von Tschanner. Eine Monografie*, Zürich: Werner Classen Verlag 1986, S. 55.

KOHLBRENNER 2017: [anonym]: *Geschichte zum Verein Ateliers und Skulpturenpark Steinmaur und dessen Entstehung*, o.J., in: <http://www.skulpturenpark-steinmaur.ch/download/Text%20Geschichte%20Skulpturenpark%202015.pdf>, [abgerufen am 19.3.2017].

KORAZIJA 2005: Eva Korazija, in: *Schweizerische Künstlergraphik im 20. Jahrhundert*, hrsg. Graphische Sammlung der ETH Zürich, Basel: Verlag Schwabe, 2005, S. 51–54.

KRAFT 2005: Martin Kraft: Anton Bruhin, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 2005, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4002184&lng=de>, [abgerufen am 26.12.2016].

KRAUT 1991: Peter Kraut: «Für eine gerechte Überwachung ist gesorgt». *Die Eidgenössische Kunstkommission und die Einfuhrbeschränkungen für Kunstwerke in der Zwischenkriegszeit*, Lizentiatsarbeit Universität Bern, 1991.

KRUSCHWITZ 1972: Helmut Kruschwitz: Die Dezemberausstellung der Künstlergruppe Winterthur, in: *Sonntagspost, Wöchentliche Beilage zum Landboten*, 8.12.1972.

KRUSCHWITZ 1984: Helmut Kruschwitz: Gepflegte Malkultur und Gegenwartsprobleme, in: *Der Landbote*, 6.12.1984.

KRUSCHWITZ 1985: Helmut Kruschwitz: Zwischen Tradition und Avantgarde, in: *Der Landbote*, 10.12.1985.

KUENZI 1973: André Kuenzi: *La Nouvelle Tapisserie*, Genève: Bonvent, 1973.

KÜHN 2002: Dieter Kühn: *Frau Merian! Eine Lebensgeschichte*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2002.

KÜNSTLERVEREINIGUNG 1997: Künstlervereinigung Zürich, [Konzept und Gestaltung Lisa Olia], Zürich, 1997, S. 15.

KÜNZI 1970: Regierungsrat Hans Künzi: Probleme von heute. Lösungen für morgen, in: *Turicum*, Dezember 1970, S. 14–20.

KÜNZI 1975: Regierungsrat Hans Künzi: Zum 200. Geburtstag von Hans Caspar Escher, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 9./10.8.1975.

KUHN 1983: Rosina Kuhn in einem Interview auf Tonband protokolliert von Rudolf Schilling, in: *Tages Anzeiger Magazin Nr. 24*, 18.6.1983, S. 19–22.

KUHN 2011: Rosina Kuhn: Biografie, in: *Rosina Kuhn. Ein Leben lang Malerin*, hrsg. Guido Magnaguagno, Bern: Benteli Verlags AG, 2011, S. 50.

KUNDE 1997: Harald Kunde: Arbeit am Begriff, in: *Uwe Wittwer. Am Fluss*, Ausstellungskatalog, Kunstverein Museum Schloss Morsbroich e.V. Hg. Kunstverein Museum Schloss Morsbroich e.V. 9. November bis 14. Dezember, 1997, o.S.

KUNZ 1947: Werner F. Kunz: *Jubiläumsausstellung Künstler Vereinigung Zürich 1897–1947*, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich, 6. September bis 5. Oktober 1947, S. 1–36.

KUPPER 2009: Alain C. Kupper im Gespräch mit Thomas Wyss und Beat Metzler: Ich will nicht nach Albisrieden, *Tages-Anzeiger*, 2.11.2009, <http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/Ich-will-nicht-nach-Albisrieden-/story/21943309>, [abgerufen am 29.1.2017].

KURZMEYER 2012: Roman Kurzmeyer: Annelies Strba, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 2012, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4002184&lng=de>, [abgerufen am 19.5.2017].

LAMPERT 2007: Catherine Lampert: Rodins «Roman»: Die Bürger von Calais und das Balzac-Denkmal, in: *Rodin*, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, 23. September 2006 bis 1. Januar 2007, Zürich: Hatje Cantz, 2007, S. 95–117.

LANG 1892: Arnold Lang: Geschichte der Mammutfunde. Ein Stück Geschichte der Paläontologie, 1890/91, [mit Beiträgen von Prof. A. Heim, Prof. Dr. C. Schröter und Dr. J. Früh], in: *Neujahrsblatt der Naturforschenden Gesellschaft in Zürich*, 1892.

LANGER 2006: Laurent Langer: Das Schweizer Wandbild – Ort der Nationalen Selbstdarstellung, in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, hrsg. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft im Auftrag der Credit Suisse, Bern, Zürich: Benteli Verlag, 2006, S. 139–147.

LEMOINE 1988: Serge Lemoine: Einleitung, in: *Carlo Vivarelli. Plastik. Malerei. Grafik*, [hrsg. Susanne Kappeler], Zürich: ABZ, 1988, S. 12–17.

LIENHARD 1992: Marie-Louise Lienhard: Vorwort, in: *ZEF. Hans Bach, Victor H. Bäcker, Werner I. Jans, Erich Sahli*, Ausstellungskatalog, Helmhaus Zürich 4.12.1992–17.1.1993, [Texte: Marie-Louise Lienhard, Carlpeter Braegger, Elisabeth Grossmann], Zürich, 1992, S. 5.

LIENHARD 1996: Marie-Louise Lienhard: Pierre Haubensak, in: *Saalblatt zur Ausstellung im Helmhaus vom 10. Februar bis 24. März, 1996*, o.S., [KUSA: H 96].

LIENHARD 1998: Marie-Louise Lienhard: Peter Storrer, in: *Zeichnung*, Ausstellungskatalog, Helmhaus Zürich, 4. Dezember 1998 bis 17. Januar 1999, hrsg. Helmhaus Zürich, 1998, S. 32.

LIENHARD 1999: Marie-Louise Lienhard: *Helvetisches Arkadien. Ein Bildessay aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts*. Katalog zur Ausstellung 15. Oktober bis 28. November 1999, hrsg. Helmhaus Zürich, Zürich, 1999, S. 1–6.

LITMANN 2003: Christoph Schreiber zit. nach dem Presstext von Ruth Litmann zur Ausstellung *Im Nebel wählen*, Ausstellung Galerie Bob Gysin, 20. August bis 25. Oktober 2003, Zürich, 2003.

LOHSE 1988: Richard Paul Lohse: Einem Weggenossen zum Gedenken, in: *Carlo Vivarelli. Plastik. Malerei. Grafik*, [Texte: Susanne Kappeler et al.], Zürich: ABZ Verlag 1988, S. 103–104.

LOHSE JAMES 2009: *Richard Paul Lohse Drucke – Dokumente + Werkverzeichnis*, [bearbeitet von: Johanna Lohse James et al.], hrsg. Richard Paul Lohse Stiftung, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009, S. 230–231.

LOHSE/ROTZLER 1987: *Hedi Mertens*, [Vorwort: Richard Paul Lohse, Text: Willy Rotzler], Zürich: Edition Stähli, 1987.

LOOSLI 2008: Carl Albert Loosli: *Hodlers Welt. Werke Band 7: Kunst und Kunstpolitik*, hrsg. Fredi Lerch und Erwin Marti, Zürich: Rotpunktverlag, 2008.

LOSINGER 1998: Nicola Losinger: Jenny Losinger-Ferri, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 1998, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4001141&lng=de>, [abgerufen am 2.1.2017].

LÜSSI 1921: Otto Lüssi: *Brief der Künstler-Vereinigung Zürich an die Volkswirtschaftsdirektion vom 31. Oktober 1921*, [StAZH U 124 c].

LÜTHY 1977: Hans A. Lüthy: *Von Hodler bis Gimmi. 7 grosse Schweizer Künstler*. Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen von Ferdinand Hodler, Cuno Amiet, Maurice Barraud, Augusto Giacometti, Giovanni Giacometti, Karl Geiser, Wilhelm Gimmi, Ausstellungskatalog 27. Oktober bis 30. November 1977, Galerie Kurt Meissner, Zürich, 1977.

LÜTHY/HEUSSER 1983: Hans A. Lüthy/Hansjörg Heusser: *Kunst in der Schweiz 1890–1980*, Zürich: Orell Füssli, 1983, S. 43.

LUTZ 1981: Albert Lutz: Bilder für die Öffentlichkeit? Zur schweizerischen Wandmalerei der dreissiger Jahre, in: *Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, Ausstellungskatalog Kunsthhaus Zürich, 30. Oktober 1981 bis 10. Januar 1982, [Konzept: Guido Magnaguagno], Zürich, 1981, S. 222–256.

MAGG 1952/1953: Alfons Magg: Betonplastik und modernes Bauen, in: *Cementbulletin*, Bd. 20–21 (1952–1953) Heft 1, <http://doi.org/10.5169/seals-153282>, [abgerufen am 15. 12. 2016].

MAGNAGUAGNO 1981: Guido Magnaguagno: Ein Jahrzehnt im Widerspruch, in: *Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch*. Ausstellungskatalog Kunsthhaus Zürich, 30. Oktober 1981 bis 10. Januar 1982, [Konzept: Guido Magnaguagno], Zürich, 1981, S. 58–62.

MAGNAGUAGNO 1989: Guido Magnaguagno: Einleitung, in: *Mario Comensoli*, Ausstellungskatalog, Kunsthhaus Zürich, 5. August bis 1. Oktober 1989, [Texte: Guido Magnaguagno, Frank A. Meyer, Diego Peverelli], Bern: Benteli Verlag, 1989, S. 7–10.

MAGNAGUAGNO 2006: Guido Magnaguagno: Klaus Born. Maler der Fata Morgana, in: *Klaus Born. Malerei*, [Texte: Guido Magnaguagno, Sibylle Omlin, Bert Siegfried], Zürich: Scheidegger & Spiess, Zürich, 2006, S. 21–32.

MAGNAGUAGNO/BOLLIGER 1994: Guido Magnaguagno/Hans Bolliger: Gemälde, Reliefs, Zeichnungen, Collagen, Druckgraphik, in: *Dada in Zürich*, Sammlungsheft 11, Kunsthhaus Zürich, hrsg. Hans Bolliger/Guido Magnaguagno/Raimund Meyer, Zürich: Arche Verlag, 1994, S. 120–177, hier S. 123.

MAGNAGUAGNO/JOST 1995: Guido Magnaguagno/Karl Jost: Zur Auswahl, in: *820 + 816. Zwanzig Jahre öffentliches Kunstsammeln in Stadt und Kanton Zürich*, Ausstellungskatalog, Helmhaus Zürich, 25. Oktober bis 26. November 1995, [Texte: Moritz Leuenberger, Josef Estermann, Karl Jost, Guido Magnaguagno et al.], Zürich, Helmhaus Zürich. S. 11–15.

MAGNAGUAGNO/KREMPEL 1989: Guido Magnaguagno/Ulrich Krempel: Vorwort, in: *Wols. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Photographien, Druckgraphik*, Ausstellungskatalog, Kunsthhaus Zürich, 24. November 1989 bis 11. Februar 1990 und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 31. März bis 27. Mai 1990, hrsg. Kunsthhaus Zürich, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Zürich, Düsseldorf, 1989, S. 9–11.

MAISSEN 2008: Thomas Maissen: *Die Geburt der Republic. Staatsverständnis und Repräsentation in der frühneuzeitlichen Eidgenossenschaft*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 383–400.

MAISSEN 2010: Thomas Maissen: *Geschichte der Schweiz*, Baden: hier + jetzt Verlag, 2010, S. 214.

MARTIN 1935: Kurt Martin: Einführung, in: *Schweizer Wandmalerei der Gegenwart*, Ausstellungskatalog, Badische Kunsthalle Baden-Baden, 21. September – 28. Oktober, Baden-Baden, 1935, S. 9–12.

MARXER [um 1940]: Alfred Marxer: Gotthard-Erleben, in: *Neue Zürcher Zeitung*, [Zeitungsartikel, SIK: Dossier Alfred Marxer].

MARXER [B] 1940: Alfred Marxer: Ein Wiesenblumenstrauß, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 29.5.1940, [Zeitungsartikel, SIK: Dossier Alfred Marxer].

MASON 1994: Rainer Michael Mason: Das vervielfältigte Werk, in: *Urs Lüthi. Die Editionen, 1970–1994*, Ausstellungskatalog, Cabinet des Estampes, Genf, 1994, S. 159–170.

MAURER 2003: Simon Maurer: Annelies Strbas hellseherische Kunst, in: *NYIMA. Annelies Strba*, Ausstellungskatalog, 6. Juni bis 27. Juli 2003, hrsg. Helmhaus Zürich, Basel: Christoph Merian Verlag, 2003, S. 145–163.

MAURER 2014: Simon Maurer: Alex Sadkowsky. Mikry3, in: *Saalblatt zur Ausstellung Alex Sadkowsky*, im Helmhaus Zürich 25. April bis 22. Juni 2014, [KUSA S 14].

MAZDAZNAN o.J.: [anonym]: o.J., in: <https://de.wikipedia.org/wiki/Mazdaznan>, [abgerufen am 16.4.2016].

MEBOLD 1989: Adrian Mebold: Die Künstlergruppe Winterthur – ein Gruppenbild mit Kontrasten, in: *Künstlergruppe Winterthur 1989*, [Vorwort: Rudolf Koella], hrsg. Künstlergruppe Winterthur, Winterthur, 1989, S. 6–14, hier S. 6.

MEIER 1981: Irene Meier: Bildende Kunst an der schweizerischen Landesausstellung Zürich 1939, in: *Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch*. Ausstellungskatalog Kunsthau Zürich, 30. Oktober 1981 – 10. Januar 1982, [Konzept: Guido Magnaguagno], Zürich, 1981, S. 482–504.

MEIER 2002: Philipp Meier: Fahne hoch für San, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 3.2.2002.

MEIER 2012: Philipp Meier: Das Rhythmische und das Fliessende: in: *Neue Zürcher Zeitung*, 25.5.2012, S. 19.

MEIERHANS 1958: *Kopie des Briefes von Regierungsrat Paul Meierhans, Direktion der öffentlichen Bauten, an Wilhelm Wartmann, Direktion Kunsthau Zürich, vom 26. Juli 1958*, [KUSA: W 58].

MEIERHANS 1961: *Kopie des Briefes von Regierungsrat Paul Meierhans, an Kantonsrat Dr. iur. Hans Pestalozzi vom 20. Dezember 1961*, [KUSA: F 62].

MEISSNER [A] 1964: Kurt Meissner: *Brief an die Direktion der öffentlichen Bauten*, 6. Februar 1964, [StAZH Z 70.2114].

MEISSNER [B] 1964: Kurt Meissner: *Brief an den Rektor der Universität Zürich*, 29. Juli 1964, [StAZH Z 70.2114].

METZLER 2011: Beat Metzler: Er war der öffentliche Feind, in: *Tages-Anzeiger*, 22.10.2011, S. 34.

MEYER 1914: Prof. Arnold Meyer, Alt-Rektor: *Bericht des Rektorats der Universität Zürich an den Regierungsrat der Erziehungsdirektion*, 14. Januar 1914, S. 1–4, [UZH: AC 2.3.1 – AC 2.3.7].

MEYER 1934: Peter Meyer: Wettbewerb zur künstlerischen Ausschmückung der neuen kantonalen Verwaltungsgebäude am Walcheplatz, in: *Das Werk*, Zürich, 1934, S. 151 ff., zit. nach Lutz 1981, S. 222–256, hier S. 245.

MEYER 1939: Peter Meyer: Kunst an der Landesausstellung, in: *Das Werk*, Heft 12, Bd. 26, Zürich, 1939, S. 380–383.

MEYER 1986: *Kunst an der Universität Zürich Irchel*, [Texte: Paul Meyer, Emil Herensberger, Ernst Keusen], hrsg. Baudirektion Kanton Zürich, Hochbauamt, Abteilung Universitätsbauten, Zürich, 1986.

MEYER 1994: Raimund Meyer: Dada ist gross Dada ist schön. Zur Geschichte von «Dada Zürich», in: *Dada in Zürich*, Sammlungsheft 11, Kunsthau Zürich, hrsg. Hans Bolliger/Guido Magnaguagno/Raimund Meyer, Zürich: Arche Verlag, 1994, S. 9–79.

MIVILLE 1949: *Basler Kunstskredit. Arbeiten des staatlichen Kunstskredits des Kantons Basel-Stadt im dritten Jahrzehnt 1939 bis 1948*, [Texte: C. Miville, Edwin Strub et al.], hrsg. Erziehungsdepartement Basel-Stadt, Basel, 1949.

MÖRGELI 2000: Christoph Mörgeli: Kurze Geschichte des alten Zürcher Spitals, in: *Zürcher Spitalgeschichte*, Bd. 3, hrsg. Regierungsrat des Kantons Zürich, Zürich: Verlag Regierungsrat Kanton Zürich, 2000, S. 25–76.

MÖRGELI/WEBER 1998: Christoph Mörgeli/Bruno Weber: Zürcher Ärzte aus vier Jahrhunderten. *Die Porträtgalerie im Medizinhistorischen Museum der Universität Zürich*, hrsg. Ärztesgesellschaft des Kantons Zürich, Zollikon: Kranich-Verlag, 1998.

MORGENTHALER 1948: Ernst Morgenthaler: Albert Pfister, in: *Das Werk*, Nr. 3, Bd. 35, 1948, S. 90–93.

MORGENTHALER 1957: *Ernst Morgenthaler*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bern, 30. März bis 5. Mai 1957, o.S.

MOSER [A] 1914: Karl Moser: Das neue Universitätsgebäude, in: *Universität Zürich. Festschrift des Regierungsrates zur Einweihung der Neubauten*, 18. April 1914, Zürich, 1914, S. 103–106.

MOSER [B] 1914: Karl Moser: *Brief an Regierungsrat Keller, 23. Januar 1914*, [UZH: AC 2.3.1 – AC 2.3.7].

MOSER [C] 1914: Karl Moser: *Brief an den Baudirektor der öffentlichen Bauten des Kantons Zürich vom 8. Dezember 1914*, [UZH: AC 2.3.1 – AC 2.3.7].

MOSER [D] 1914: Karl Moser: Vortrag über die Entwürfe für das Senats- und Dozenten-zimmer in der neuen Universität, vom 10. Januar 1914, [StAZH Z 70 2114].

MSH 1987: msh [anonym]: Eine Bernerin in Paris, in: *Der Bund*, Bern, 28.12.1987.

MÜLLENBACH 2007: Thomas Müllenbach in einem Interview mit Dorothea Strauss und Christoph Doswald: Der Tod der Langeweile, in: *Thomas Müllenbach – Graphit. Die grossen Zeichnungen*, Ausstellungskatalog, 2. Februar bis 22. April 2007, Kunsthau Zürich, Zürich, 2007, S. 11–23.

MÜLLER 1942: Oberst Müller: *Bewilligung der Schweizer Armee [Armee-kommando Oberst I/ Gst. Müller] vom 28. August 1942 ausgestellt auf Iwan E. Hugentobler*, [Originalausweis, Nachlass Hugentobler].

MÜLLER 1991: C. Müller: Holbein und der Basler Grossratsaal, in: *Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. Dario Gamboni/Georg Germann unter

Mitwirkung von François de Capitani, Ausstellungskatalog, Bernisches Historisches Museum, Kunstmuseum Bern, 1. Juni bis 15. September 1991, Bern: Verlag Stämpfli & Cie. AG, 1991, S. 151–153.

MÜLLER 1998: Irene Müller: *Charlotte Germann-Jahn*, 1998, in: <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4001998&lng=de>, [abgerufen am 14.1.2017].

MÜLLER 1984: Franziska Müller: Dämonen dringen ins Paradies, in: *Ernst Georg Rüegg*, Ausstellungskatalog, 10. März bis 23. April 1984, Helmhaus Zürich, hrsg. Zürcher Kunstgesellschaft, Helmhaus Zürich, Zürich, 1984, S. 34–64.

MÜLLER 2010: Franz Müller: Konkretisierung der Moderne, in: *Expansion der Moderne. Wirtschaftswunder – Kalter Krieg – Avantgarde – Populärkultur*, hrsg. Jürg Albrecht/Georg Kohler/Bruno Maurer, Outlines des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich: gta-Verlag, 2010, S. 313–340.

MÜLLER 2014: Franz Müller: Meditieren statt repräsentieren. Der skulpturale Bauschmuck der Universität, in: *Kunst Bau Zeit 1914–2014. Das Zürcher Universitätsgebäude von Karl Moser*, hrsg. Stanislaus von Moos/Sonja Hildebrand, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2014, S. 294–311.

MÜLLER 2001: Thomas Müller: *Das öffentliche Bauwesen in Zürich. Zweiter Teil: das kantonale Bauamt 1896–1958*, Kleine Schriften zur Zürcher Denkmalpflege, Heft 5, hrsg. Baudirektion Kanton Zürich, Hochbauamt, Kantonale Denkmalpflege, Zürich und Egg 2001.

MÜLLER 1975: Werner Müller: *Zürcher Inventar. Vom Roten Schloss zur Schwinghütte*, Zürich: Verlag ExLibris, 1975, S. 102–105.

MÜLLER/RADLACH 1997: Paul Müller/Viola Radlach: Werkverzeichnis Giovanni Giacometti Band II-1 und II-2, Nr. 1925/02, hrsg. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, 1997.

MUNDER 2004: Heike Munder: Der Schlüpfakt, in: *Heidi Bucher*, Ausstellungskatalog, Migros Museum Zürich, 13. November 2004 bis 9. Januar 2005, [Texte: Heike Munder, Philip Ursprung, Mayo Bucher, Indigo Bucher], Zürich: JRP Ringier Kunstverlag AG, 2004, S. 113–118.

MVB 1986: mvb [anonym]: Hanni Bay und Belp, in: *Der Bund*, 15.10.1986.

NAEF 1960: Hans Naef, Der Zeichnungsnachlass von Karl Geiser, in: *Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft*, Zürich, 1960.

NAEGELI 2000: Harald Naegeli: zur Biographie von Harald Naegeli in: *Harald. Naegeli. Vom Sprayer zur Utopie der Urwolke*, Ausstellungskatalog, 21. September bis 29. Oktober 2000, Galerie Carzaniga + Ueker, Basel, 2000, o.S.

NIZON 1968: Paul Nizon: Zürcher Schule der kleinen Wahnwelt, in: *Zürcher Almanach*, Zürich, Einsiedeln, Köln: Benziger Verlag, 1968, S. 79–90.

NIZON 1971: Paul Nizon: Gottlieb Kurfiss. Ein echter Malerpoet, in: *Turicum. Monatszeitschrift für Wirtschaft und Wissenschaft*, Zürich, August 1971, S. 30–33.

N.N. 1937: N.N. [anonym]: Nachruf auf Fritz Widmann, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27.2.1937.

NOSEDA 1975: Irma Noseda: Die Produzentengalerie Zürich, ein Experiment künstlerischer Selbsthilfe, in: *Kunst Nachrichten*, Heft 4, Mai 1975, Luzern, Stuttgart, 1975, S. 95–103.

NOSEDA 1988: Irma Noseda: Otto Baumberger, in: *Otto Baumberger 1889–1961*, Ausstellungskatalog, Museum für Gestaltung, Zürich, 26. Mai bis 17. Juli 1988; Gewerbemuseum

Basel, 6. August bis 9. Oktober 1988; Deutsches Plakat-Museum, Essen, 20. November 1988 bis 22. Januar 1989, hrsg. Martin Heller, Zürich, 1988, S. 64–71.

NOTTER 2012: Markus Notter, in: *NZZ am Sonntag*, zit. nach Bice Curiger, in: Rede von Bice Curiger anlässlich der Vergabe des Kulturpreises des Kantons Zürich im Schauspielhaus, 22. August 2012, http://www.fachstellekultur.zh.ch/internet/justiz_inneres/kultur/de/aktuell/mitteilungen/2012/kulturpreis_curiger/jcr_content/contentPar/downloadlist_0/downloaditems/19_1346342921914.spooler.download.1346342841830.pdf/Rede_Curiger.pdf, [abgerufen am 2.3.2017].

OERTIG 2012: [anonym]: *Willi Oertig. Wenn ich etwas bin, dann bin ich ein Indianer*, Ausstellung vom 21. Oktober 2012 bis 1. April 2013, Kunstmuseum Thurgau, in: http://www.kunstmuseum.ch/xml_1/internet/de/application/d8/f115.cfm?action=ausstellung.show&id=83, [abgerufen am 19.6.2016].

OLONETZKY 2014: *Topos: Contemporary global prospects*. Tobias Madörin, hrsg. Nadine Olonetzky, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2014.

OLONETZKY o.J.: Nadine Olonetzky: *Erzählungen vom bunten Leben. Zur Fotografie von Roland Iselin*, in: http://www.rolandiselin.net/Seiten/Texte/Olonetzky_d.html, [abgerufen am 21.1.2017].

OMLIN 2006: Sibylle Omlin: Zeitlinien 1968–2006, in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, hrsg. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft im Auftrag der Credit Suisse, Bern, Zürich: Benteli Verlag, 2006, S. 85–97, hier S. 94.

PERUCCHI 1987: Ursula Perucchi: Tendenzen in der heutigen Schweizer Video Kunst, in: *Stiller Nachmittag. Aspekte Junger Schweizer Kunst*, Ausstellungskatalog, 11. September bis 1. November 1987, Kunsthaus Zürich, Zürich, 1987, S. 15–18.

PERRIARD 1974: Louis Perriard: Zum Tode der Malerin und Architektin Elsa Burckhardt-Blum, in: *Zürichsee Zeitung*, Stäfa, 11.3.1974.

PESTALOZZI 1917: F.O. Pestalozzi: Tischbein, in: *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, hrsg. Carl Brun, 4 Bd. Frauenfeld: Verlag von Huber & Co., 1917, [Nachdruck, Nadeln: Kraus Reprint Ltd, 1967], S. 315–316.

PESTALOZZI 1962: *Brief des Rechtsanwaltes Dr. Hans Pestalozzi an den Regierungsrat Dr. Paul Meierhans vom 30. Mai 1962*, [KUSA: F 62].

PETER 1949: *Kopie des Briefes des Kantonsbaumeisters Heinrich Peter an die Finanzdirektion vom 20. Dezember 1949*, [KUSA: N 49].

PFAFF-CZARNECKA 2012: Johanna Pfaff-Czarnecka: *Zugehörigkeit in der mobilen Welt. Politiken der Verortung*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2012, S. 8.

PFISTER 1935: Gebrüder Pfister: Die Neubauten, in: *Festschrift zur Eröffnung der neuen Verwaltungsgebäude des Kantons Zürich*, hrsg. Bauwesen und Denkmalpflege des Kantons Zürich, II. Reihe, Heft 2, Zürich, 1935, o.S.

PINIEL 1983: Gerhard Piniel: *Heinz Müller-Tosa. Arbeiten 1964–1983*, Zürich: Waser Verlag, 1983, S. 4–6.

PLÜSS/VON TAVEL 1958–1967: *Künstler Lexikon der Schweiz. XX Jahrhundert*, 2. Bd., [Redaktion Eduard Plüss und Hans Christoph von Tavel], Frauenfeld: Verlag Huber & Co., 1958–1967.

P.M. 1931: P.M. [Peter Meyer?]: Das Hans-Waldmann-Denkmal von Hermann Haller für den Stadthausquai in Zürich, in: *Das Werk*, Bd. 21, 1931, <http://dx.doi.org/10.5.5169/seals-86449>, [abgerufen am 1.2.2016].

P.M. 1933: P.M. [Peter Meyer?]: Wandgemälde von Paul Bodmer in der Aula der Universität Zürich, in: *Das Werk*, Heft 11, Bd. 10, 1933, <http://dx.doi.org/10.5.5169/seals-86432>, [abgerufen am 11.12.2015]

PONDINI 2010: Marina Amanda Pondini: Die Wölfflin-Büsten, 22. Dezember 2010, S. 1–24, [unpublierte Seminararbeit, Universität Zürich, Referenten: Prof. Dr. Tristan Weddigen und Dr. Edward Wouk].

PRETTO 1979: Adrian Pretto: *Die Grafische Sammlung des Staatsarchivs Zürich*, Separatdruck aus dem Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1979, hrsg. Staatsarchiv Zürich, Zürich, 1978, S. 145–160.

P.WD. 1990: P.Wd. [anonym]: Kunstaussstellung Zürich-Land, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 11.7.1990, Nr. 158, S. 55.

RAHN 1876: Johann Rudolf Rahn: *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zürich, 1876.

REBSAMEN 1989: Hanspeter Rebsamen: *Bauplastik in Zürich. Beispiele am Aussenbau 1890–1990*, Stäfa: Komm-Verlag Gut, 1989, S. 59.

REBSAMEN 1992: Hanspeter Rebsamen: *INSA Bd. 10*, Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920, [Texte: Hanspeter Rebsamen, Cornelia Bauer, Jan Capol, Simona Martinoli, Giovanni Francesco Menghini, Werner Stutz], hrsg. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Zürich, Orell Füssli, 1992, S. 197–455.

REICH 2001: Richard Reich: Zürcher Kultur – ein Erfahrungsbericht, in: *Die Schweiz und Zürich. Zürich und die Schweiz. Perspektiven und Chancen eines Kantons*, hrsg. Kenneth Angst, Zürich: Verlag NZZ, 2001, S. 71–81.

REICHMUTH o.J.: [anonym]: *Giuseppe Reichmuth*, in: https://de.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Reichmuth, [abgerufen am 7.1.2017].

RENFER 1979: Christian Renfer: *Rathaus Zürich, Schweizerischer Kunstführer*, Bern: Verlag Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 1979, S. 7.

RENFER 1998: Christian Renfer: *Das Rathaus in Zürich, Schweizerischer Kunstführer*, Bern: Verlag Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 1998, S. 1–69.

RICHARD o.J.: Claude Richard: Schweizerische Tapisserien. Künstler von Heute, in: *Tapisseries Suisses, Artistes d'Aujourd'hui*, Ausstellungskatalog, [Texte: René Berger, Claude Richard, André Kuenzi], hrsg. Le Groupe de cartonniers-lissiers, romands und Pro Helvetia, Lausanne, o.J., S. 9–10.

RIGHINI 1907: Sigismund Righini: *Brief an den Regierungsrat des Kantons Zürich vom 21. Oktober 1907*, [handgeschriebener Brief, StAZH: U 124.16.3 Teil 2].

RIGHINI [A] 1908: Sigismund Righini: *Brief an den Regierungsrat des Kantons Zürich vom 11. März 1908*, [handgeschriebener Brief, StAZH: U 124.16.3 Teil 2].

RIGHINI [B] 1908: Sigismund Righini: *Brief an den Regierungsrat des Kantons Zürich vom 18. Oktober 1908*, [handgeschriebener Brief, StAZH: U 124.16.3 Teil 2].

RIGHINI [C] 1908: Sigismund Righini: *Brief an Albert Henri Louis Silvestre, Präsident der Eidg. Kunstkommission vom 29. Juni 1908*, [handgeschriebener Brief in: Sigismund Righini: copies de lettre, Buch Nr. 1, S. 412–415, vom 8.1.1900–2.6.1909, ZKG: Archiv Bibliothek Kunsthhaus Zürich 2002, 013 001].

RIGHINI 1909: Sigismund Righini: *Brief an Ferdinand Hodler, Präsident der GSMBA vom 15. März 1909*, [handgeschriebener Brief in: Sigismund Righini: copies de lettre, Buch Nr. 1, S. 480–482, vom 8.1.1900–2.6.1909, ZKG: Archiv Bibliothek Kunsthhaus Zürich 2002, 013 001].

RIGHINI 1931: Sigismund Righini: *Brief an Werner F. Kunz vom 25. April 1931*, abgedruckt in: Künstlervereinigung, Zürich 1997, S. 15.

RIGHINI 1939: Sigismund Righini, zit. nach Willy Fries, in: Willy Fries: Sigismund Righini (1870–1937) in: *Zürcher Kunstgesellschaft Neujahrsblatt*, 1939, hrsg. Kunsthhaus Zürich, Zürich, 1939.

RIST 2008: [anonym]: Denkmal *Chaiselongue*, 2008, in: <http://www.gleichstellung.uzh.ch/de/politik/kempin-spyri/denkmal.html>, [abgerufen am 21.7.2016].

RITZMANN 1955: Jakob Ritzmann: *Staatliche Kunstförderung im Kanton Zürich*, Bericht über die Tätigkeit der Kantonalen Kunstkommission in den Jahren 1945–1854, Zürich, hrsg. Regierungsrat des Kantons Zürich, Zürich: Dr. Fretz Verlag, 1955.

ROGGER/HATEBUR 2011: *Sammlung Crédit Suisse. Kunst im Geschäftsumfeld*, hrsg. André Rogger/Barbara Hatebur, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2011.

ROHNER 2004: Patrick Rohner, in: <http://www.patrickrohnerartist.com/works/super-8-videos/text/>, [abgerufen am 1.1.2017].

ROTZLER 1966: Willy Rotzler: Architektur in Zürich 1914–1918, in: *Du – Atlantis: kulturelle Monatsschrift*, Bd. 26, Zürich, 1966, S. 679–688.

ROTZLER 1977: Willy Rotzler: *Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute*, Zürich: ABC Verlag, 1977, S. 142.

ROULIER, 1942: Roulier: *Brief des Eidgenössischen Militärdepartements [gez. Roulier] vom 3. September 1942 an den Künstler*, [Nachlass Hugentobler].

ROWNEY o.J.: [anonym]: in: <http://www.daler-rowney.com/content/about-us>, [abgerufen am 8.4.2016].

RUCKSTUHL/RYTER 2014: Brigitte Ruckstuhl/Elisabeth Ryter: *Beraten, bewegen, bewirken*, hrsg. Zürcher Frauenzentrale 1914–2014, Zürich: Chronos, 2014, S. 79.

RUDIN 2000: Nelly Rudin in: *Nelly Rudin. Randzonen: innen ist aussen – Bilder und Objekte*, Ausstellungskatalog, Haus für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich, 19. August bis 22. Oktober 2000; Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop, 4. Februar bis 18. März 2001; Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen, im Laufe des Jahres 2002, [Texte: Elisabeth Grossmann, Max Bill et al.], Zürich, Offizin, 2000, S. 103.

RUEDIN 2010: *Explosions lyriques. Die abstrakte Malerei in der Schweiz 1950–1965*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wallis, Sitten vom 14. November 2009 bis 11. April, 2010, [Texte: Pascal Ruedin, Iris Bruderer-Oswald et al.], hrsg. Pascal Ruedin unter Mitarbeit von Antonia Nessi, Bern: Benteli, 2010.

RÜEGG 1950: Ernst Rüegg: *Ernst Georg Rüegg. Leben und Schaffen*, Zürich: Fritz & Wasmuth Verlag AG, 1950, S. 89.

RÜTTIMANN 2011: Beat Rüttimann: Rudolf Ulrich Krönlein, 2011, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D14440.php>, [abgerufen am 17.1.2017].

RUOSS 2016: Mylène Ruoss: «Fenestras xv. in quibus... piscium species... in vitro depictae sunt.» Zu Conrad Gessners Fensterschmuck in seinem Studierzimmer, in: Katalog zur Ausstellung *Facetten eines Universums. Conrad Gessner 1516–2016*, hrsg. Urs B. Leu/Mylène Ruoss, Zürich: Verlag NZZ Libro, 2016, S. 195–210.

RUOSS 2002: Mylène Ruoss: Zur Ikonographie des Rütlichschwurs am Beispiel der Zürcher Glasmalerei im 16. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 59, Heft 1, 2002, S. 41–56.

SAFFA [A] 1958: [anonym]: *Schweizerische Ausstellung für Frauen-Arbeit*, Ausstellungskatalog, 22. Ausstellung der Gesellschaft schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen in Zürich, Kunstpavillon, Wohnbauten, Restaurants der Saffa und im Helmhaus, hrsg. SAFFA, GSMBK, 1958.

SAFFA [B] 1958: [anonym]: Leporello mit dem *Verzeichnis der Wandbild- und Plastikwettbewerbe*, hrsg. SAFFA, Zürich 1958, o.S.

SASSO 2001: Susi Sasso: Romantisch geprägte Eindrücke, in: *Der Landbote*, 6.9.2001.

SCHALLER 1985: Marie-Louise Schaller: *Hanni Bay. Portrait einer Berner Malerin*, Bern: Benteli Verlag, 1985.

SCHATT/MEYER 1986: Paul Schatt/Paul Meyer: *Kunst an der Universität Zürich-Irchel*, hrsg. Baudirektion des Kantons Zürich, Hochbauamt, Abteilung Universitätsbauten, [Texte: Paul Schatt, Paul Meyer], Zürich, 1986, S. 4–70.

SCHENKER 2006: Christoph Schenker: Der Studiengang Bildende Kunst – Seine Entwicklung und Leitideen, in: *Bekanntmachungen*, Ausstellungskatalog zur Ausstellung Bekanntmachungen. 20 Jahre Studiengang Bildende Kunst SBK der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, hgkz, 12. November 2005 bis 8. Januar 2006, Kunsthalle Zürich, hrsg. Studienbereich Bildende Kunst / Departement Medien & Kunst, hgkz und der Kunsthalle Zürich, Zürich, 2006, S. 12–15.

SCHELLDORFER 1921: *Regulativ über die Verwendung des Fonds zur Unterstützung der bildenden Künste vom 5. Februar 1921*, [Legat Schelldorfer, StAZH: OS 32, S. 55–56].

SCHMID 1998: *Brief Dr. Hans Heinrich Schmid, Universitätsleitung, an das Hochbauamt Kanton Zürich, Kantonsbaumeister Stefan Bitterli vom 11. Juni 1998*, [KaB: Dossier Universität Irchel].

SCHMID 2015: Anka Schmid: *Wild Women – Gentle Beasts*, 2015, [der Dokumentarfilm wurde unter dem Titel *Todesmutig – Raubtierdompteurinnen sprengen Grenzen* im Fernsehen SRF, Kulturplatz, am 16.9.2015 ausgestrahlt].

SCHMID 2010: Bruno Schmid: Johann Caspar Bluntschli, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 2010, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D7303.php>, [abgerufen am 22.1.2016].

- SCHMID 2009: Bruno Schmid: Aloys von Orelli, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 2009, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D15803.php>, [abgerufen am 4.1.2017].
- SCHNEIDER 1977: Robert Schneider: Vielseitigkeit und geistige Spannweite. Die Winterthurer Maler Bruno Bischofberger und Emil Häfelin im Zürcher Kunstsalon Wolfsberg, in: *Der Landbote*, 9.12.1977.
- SCHNEIDER 2014: Markus Schneider: *Die Surbeks. Victor und Marguerite. Ein Berner Künstlerpaar*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2014, S. 38.
- SCHNYDER-SEIDEL 1986: Barbara Schnyder-Seidel: *J.H. Füssli und seine schönen Zürcherinnen*, Zürich: Werner Classen Verlag, 1986.
- SCHOLZ o.J.: Willy Scholz: in: <http://www.radierung.de/Staedte/Muenchen/Scholz-Willy-Muenchen-Stadtansicht-mit-Alpen-farbig::1193.html>, [abgerufen am 21.3.2016].
- SCHRÖDTER 1998/2014: Susanne Schrödter: Richard Kissling, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 1998/2014, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4023455&lng=de>, [abgerufen am 17.1.2017].
- SCHÖNAUER 1983: Roman G. Schönauer: Luise Stadlers «Kunst- und Kunstgewerbeschule für Damen», in: *Turicum*, Nr. 4, Dezember 1982/Februar 1983, S. 27–30.
- SCHUBIGER: Irene Schubiger: *Die Architektin Elsa Burckhardt-Blum. Die Bauplätze sind eine herrliche Erfindung*, Lizentiatsarbeit, Universität Basel, Basel, 1991.
- SCHÜTT 2011: Julian Schütt: *Max Frisch. Biographie eines Aufstiegs*. Berlin: Suhrkamp, 2011, S. 244.
- SCHWARZ 1953: Dietrich W.H. Schwarz: Die Anfänge der Bildnismalerei in Zürich, in: *Zürcher Bildnisse aus fünf Jahrhunderten*, [Texte: Marcel Fischer, Hans Hoffmann, Paul Kläui, Anton Largiadèr, Dietrich W.H. Schwarz], Zürich: Atlantis Verlag, 1953, S. 11–35.
- SCHWARZ 1994: Dieter Schwarz: Kunst bedeutet Gestaltung des Raumes, in: *Andreas Christen. Werke Œuvres 1958–1993*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Winterthur, 26. März bis 8. April 1994 ; Fonds Régional d'Art Contemporain de Bourgogne, Dijon, 20. Mai bis 2. Juni 1994 ; Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds, 27. August bis 16. Oktober 1994; Josef Albers Museum, Quadrat, Bottrop, 29. Januar 1994 bis 5. März 1995, hrsg. Kunstmuseum Winterthur, 1994, S. 73–84.
- SCHWARZ 1998: *Künstlergruppe Winterthur 1999*, [Texte: Dieter Schwarz, Ursula Badrutt Schoch, et.al], hrsg. Künstlergruppe Winterthur, Winterthur, 1998.
- SEEBOECK o.J.: [anonym]: o.J., in: https://de.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Seeboeck, [abgerufen am 10.3.2016].
- SEILER 1987: A. Seiler: Gemälde genormt, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, Worms am Rhein: Wernersche Verlagsgesellschaft, Nr. 2, 1987, S. 14.
- SF ANTENNE 1963: Beitrag vom 19.8.1963: Gründung einer *Anti-Italienerpartei in Zürich*, in: Die Überfremdungsdebatte der 1970er Jahren, http://www.ideesuisse.ch/255.0.html?&no_cache=1&L=aubsjppphztinell&tx_ttnews%5Btt_news%5D=674&tx_ttnews%5Blist%5D=674%2C533%2C1114%2C740%2C672%2C531%2C532%2C673%2C722&tx_ttnews%5BbackPid%5D=206&cHash=fbd9532006, [abgerufen am 11.9.2016].
- SIEGENTHALER 2008: Hansjörg Siegenthaler: Das Jahr 1968 und seine Bedeutung für unsere Gegenwart, in: *68 – Zürich steht Kopf. Rebellion, Verweigerung, Utopie*, Ausstellungskatalog,

Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, Stiftung Charles und Agnes Vögele vom 4. Mai bis 22. Juni 2008, hrsg. Fritz Billeter/Peter Killer, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2008, S. 8–13.

S.N. 1939: [s.n.] [anonym]: Architektur und Kunst der Höhenstrasse, in: *Das Werk*, Heft 11, Bd. 26, 1939, S. 324–330.

S.N. 1966: [s.n.] [anonym]: Kunst und Künstler in Zürich 1914–1918, in: *Du – Atlantis: kulturelle Monatsschrift*, Zürich, Heft 9, Bd. 26, 1966, <http://doi.org/10.5169/seals-294469>, [abgerufen am 17.12.2016].

SNB o.J.: [anonym]: in: https://www.snb.ch/de/iabout/cash/history/id/cash_history_serie5, [abgerufen am 2.3.2016].

SOTZECK 2007: Corinne Sotzeck: Anna Kehl, 2007 in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000895&lng=de>, [abgerufen am 2.1.2016].

SPAETI 2014: Henry Spaeti: *Text zur Ausstellungseinladung*, 2014, in: <http://stiftung-alma.info/category/ausstellungen-der-letzten-jahre/>, [abgerufen am 4.3.2017].

SPECK 1964: *Datenblatt von August Speck vom 30.12.1964*, [Datenblatt, SIK: Dossier August Speck].

STADLER 2014: Hilar Stadler: *Switzairland. Ein Porträt aus der Vogelperspektive*, *Swissair Luftbilder*, in: Handout zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Bellpark vom 24. August bis 2. November 2014, Kriens, 2014.

STADLER 1886/1887: Julius Stadler: *handgeschriebene Briefe an den Regierungsrat des Kantons Zürich vom 3. April 1886 / 18. Mai 1887*, [StAZH U C 124c, Akte 255, Akte 245].

STAHEL 1990: Urs Stahel: Fotografie in der Schweiz, in: *Wichtige Bilder, Fotografie in der Schweiz*, hrsg. Urs Stahel/Martin Heller, Zürich: Verlag Der Alltag und Museum für Gestaltung, 1990, S. 148–240.

STAHEL 1998/2011: Urs Stahel: Urs Lüthi, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 1998/2011, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000319&lng=de>, [abgerufen am 17.7.2016].

STAHEL 2008: Urs Stahel: Von Schönheit und Heiterkeit, in: *Walter Pfeiffer. In Love With Beauty*, Ausstellungskatalog, 29. November 2008 bis 15. Februar 2009, hrsg. Martin Jaeggi/Thomas Seelig/Urs Stahel, Fotomuseum Winterthur, Göttingen: Steidl, 2008, S. 33–37.

STAHL 1998/2016: Johannes Stahl: Felix Stephan Huber, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 1998/2016, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4005259&lng=de>, [abgerufen am 31.12.2016].

STAMM 2012: Thomas Stamm: Ich spiele gern mit den Landschaftsformen: Thomas Stamm in einem Interview mit Robert Schneider (Tages-Anzeiger, 1982) zitiert nach *Thomas Stamm. Mit Humor – luzid bis rabenschwarz*, Ausstellungskatalog, 26. August bis 7. Dezember 2012, Kunsträume oxyd, Winterthur, 2012, o.S.

STARK 2008: Roland Stark: *Bild und Abbild. Hermann Hesse in Freundschaft mit Fritz und Gret Widmann*, hrsg. Ute Hübner, Hermann-Hesse-Höri-Museum, Gaienhofen, 2008.

STARK 2009: Roland Stark: Rüschtikon und seine Maler, in: *Rüschtikon und seine Maler*, Ausstellungskatalog, Ausstellung der Gemeinde Rüschtikon, der Werner Weber Stiftung und des

Vereins Kulturüschlikon im Brahms Haus vom 23. Oktober bis 20. November 2009, hrsg. Gemeinde Rüschlikon, 2009, S. 7–24.

STARK 2011: Roland Stark: *Willy F. Burger. Ein künstlerischer Kosmopolit in Rüschlikon*, Ausstellungskatalog, Ausstellung der Gemeinde Rüschlikon, der Werner Weber Stiftung und des Vereins Kulturüschlikon im Brahms Haus, vom 28. Oktober bis 20. November 2011, hrsg. Gemeinde Rüschlikon, 2011.

STAUB 1960: Robert Staub: *Der Pferdemaier Iwan E. Hugentobler*, Monografie, [Vorwort: Hans E. Bühler], hrsg. Verlag Schweizer Kavallerist, Pfäffikon-Zürich, 1960.

STAUB 1995: Sylvia Staub: Kantonale Kunstsammlung – Salon des refusés?, in: *820 + 816. Zwanzig Jahre öffentliches Kunstsammeln in Stadt und Kanton Zürich*, Ausstellungskatalog, Helmhaus Zürich, 25. Oktober bis 26. November 1995, [Texte: Moritz Leuenberger, Josef Estermann, Karl Jost, Guido Magnaguagno et al.], Zürich: Helmhaus Zürich, S. 9–10.

STAUB 2005: Urs Staub: Editorial. Die Bundeskunstsammlung, in: *Journal 14*, Bundesamt für Kultur, Bern, 2005, S. 2–11.

STAUFFER 1991: Serge Stauffer: *Marcel Duchamp. Interviews und Statements. Gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer*, Stuttgart: Edition Chanz, 1991.

STAUFFER 2013: Serge Stauffer: Kunst als Forschung 1976–77, in: *Stauffer. Kunst als Forschung*, [mit einer Einführung von Michael Hiltbrunner], Ausstellungskatalog Helmhaus Zürich, 15. Februar bis 14. April 2013, Zürich: Scheidegger & Spiess, Zürich 2013, S. 179–231.

STAUSS 2013: Niklaus Stauss: *Biografie*, 2013, in: <http://www.stauss.ch/biografie.html>, [abgerufen am 2.1.2016].

STEGMANN 2010: Markus Stegmann: *Schweiz ohne Schweiz. Alpenlose Landschaft*, Ausstellungskatalog, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 4. Juli bis 26. September 2010, hrsg. Markus Stegmann, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2010, S. 30.

STEINER 2008: Juri Steiner: Florin Granwehr in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 2008, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4002245&lng=de>, [abgerufen am 20.12.2016].

STEINER 2003: Urs Steiner: *Utopia an der Wuhrstrasse: 50 Jahre Künstlerkolonie im Atelierhaus von Ernst Gisel*, 13.9.2003, in: <http://www.nzz.ch/article93AFK-1.302671>, [abgerufen am 16.5.2016].

STEINER 2004: Urs Steiner: Vom Schandfleck zum schützenswerten Werk, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 23.9.2004, S. 51.

STIEFEL 2000: Paul Stiefel: Das Universitätsspital (vom Kantonsspital zum Universitätsspital), in: *Zürcher Spitalgeschichte*, hrsg. Regierungsrat Kanton Zürich, Zürich: Verlag Regierungsrat Kanton Zürich, 2000, S. 119–156.

STIERLI 2016: *Kunst und Architektur an der Epochenschwelle. Das Hauptgebäude der Universität Zürich von 1914*, hrsg. Martino Stierli, Basel: Schwabe Verlag, 2016.

STOECKLIN 1993: Niklaus Stoecklin in einem undatierten Brief (wahrscheinlich 1927) gerichtet an Georg Reinhart. Zit. nach Christoph Vögele: *Niklaus Stoecklin und die Neue Sachlichkeit*, [Diss. Phil. Zürich], Zürich: Zentralstelle der Studentenschaft der Universität Zürich, 1993, S. 6.

STÖLZL o.J.: [anonym]: o.J., in: <http://bauhaus-online.de/atlas/personen/gunta-stoelzl>, [abgerufen am 4.5.2016].

STOFFLER 2008: Johannes Stoffler: *Gustav Ammann – Landschaften der Moderne in der Schweiz*, Zürich: gta-Verlag, 2008.

STOLL-KERN 1995: Irene Stoll-Kern: *Louis Conne*, Bern: Benteli-Verlag, 1995.

STRÄULI 1924: Dr. Sträuli: *Brief des Stadtpräsidenten von Winterthur an die Volkswirtschaftsdirektion des Kantons Zürich vom 25. Januar 1924*, [StAZH: U 124 c].

STRAUSS 2004: Dorothea Strauss: Wer will schon ganz normal sein, in: *Thomas Müllenbach. Ganz normal*, Ausstellungskatalog, Kunstverein Freiburg 23.4.–30.5.2004, Freiburg: Modo Verlag GmbH, 2004, o. S.

STRIEBEL 1991: *Staatlicher Kunstkredit Basel-Stadt 1968/69 – 1988/1989*, [Texte: H.R. Striebel, Annemarie Monteil et al.], hrsg. Erziehungsdepartement Basel-Stadt, Basel, 1991.

STRIEBEL 1994: *Kunst für Basel. 75 Jahre Kunstkredit Basel-Stadt. Kunst im öffentlichen Raum*, [Texte: H.R. Striebel et al.], hrsg. Erziehungsdepartement Basel-Stadt, Basel, 1994.

STRÖH 2000: Greta Ströh: Biografie Hans Arp, in: *Hans Arp. Metamorphosen 1915–1965*, Ausstellungskatalog, Museum Liner Appenzell, 8. April bis 13. August, hrsg. Peter Dering, Sulgen, Zürich: Niggli Verlag, 2000, S. 141–155.

STURZENEGGER 1953: *Kopie des Briefes der Erziehungsdirektion an Pfarrer Sturzenegger vom 16. Oktober 1953*, [KUSA: St 53].

STUTZER 1983: Beat Stutzer: Zu den Arbeiten von Pierre Haubensak, in: *Pierre Haubensak*, Ausstellungskatalog, Bündner Kunstmuseum Chur, 13. Februar bis 27. März 1983; Musée d'art et d'histoire, Fribourg, 14. April bis 29. Mai 1983, [Texte: Beat Stutzer, Christoph Kuhn, Roger Marcel Mayou], hrsg. Bündner Kunstmuseum Chur, 1983, S. 6–22.

STUTZER 2006: Beat Stutzer: Zeitlinien 1914–1945: in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, hrsg. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft im Auftrag der Credit Suisse, Bern, Zürich: Benteli Verlag, 2006, S. 59–71.

STUTZER 2007: Beat Stutzer: *H.R. Giger. Das Schaffen von Alien 1961–1976*, Ausstellungskatalog, 30. Juni bis 9. September 2007, Bündner Kunstmuseum Chur, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2007.

STUTZER 2015: Beat Stutzer: Biografie, in: *Die Farbe und ich. Augusto Giacometti*, Ausstellungskatalog 19. September 2014 bis 8. Februar 2015, Kunstmuseum Bern, hrsg. Matthias Frehner/Daniel Spanke/Beat Stutzer, Bern, Köln: Wienand, 2015, S. 17–28.

SUDHALTER/HUG 2016: *Dadaglobe Reconstructed*, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich 5. Februar bis 1. Mai 2016, [Texte: Adrian Sudhalter, Anne und Michel Sanouillet, Catérine Hug et al.], Zürich: Scheidegger & Spiess, 2016, S. 107.

SUMOWSKI 1981: Werner Sumowski: Zu den Zeichnungen und Aquarellen von Walter Roshardt, in: *Walter Roshardt. Zeichnungen und Aquarelle*, Edition Galerie Meissner, Zürich: Manesse Verlag, 1981, o.S.

SUTER 2017: Martin Suter im Gespräch mit Finn Canonica: Keinen ersten Satz ohne den letzten, in: *Tages-Anzeiger Magazin*, Zürich, No. 2. 14.1.2017, S. 8–17.

SWISSINFO 1956: [anonym]: *Ungarn 1956*, in: http://www.swissinfo.ch/ger/multimedia/fotogalerie/Ungarn_1956.html?cid=5505310, [abgerufen am 12.11.2011].

TANNER 1996: Paul Tanner: Die Darstellung der Dinge: Präsenz – Transform – Verlust, in: *Uwe Wittwer. Druckgrafik 1982–1996*, Basel: Edition Franz Mäder, 1996, S. 17–20.

TANNER 2013: Susanna Tanner: Vorwort, in: *Tätigkeitsbericht 2012 der Fachstelle Kultur des Kantons Zürich*, Mai 2013, S. 4.

TOBLER 2016: Konrad Tobler: Das Weltwahninventar, in: *Tages-Anzeiger*, 30.4.2016, <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/Das-Weltwahninventar/story/26265903>, [abgerufen am 15. 5. 2016].

TOGGENBURGER o.J.: [anonym]: *Geschichte der Firma Toggenburger*: in: <http://toggenburger.ch/geschichte.php>, [abgerufen am 2.8.2016].

TOMPSON 1992: William Irwin Thompson: Eine Einführung zu «Warum bin ich eine Österfärnebo» von Cornelia Hesse-Honegger, in: *Cornelia Hesse-Honegger. Nach Tschernobyl*, hrsg. Bundesamt für Kultur, anlässlich der XVIII Triennale Milano, 1992, Baden: Verlag Lars Müller, 1992, S. 6–8.

TREICHLER 2011: Hans Peter Treichler: *Die Arbeiterin in Zürich um 1900. Sozialgeschichtliches auf den Spuren Verena Conzett (1861–1947)*, Zürich: Conzett Verlag, 2011, S. 113.

U.I. 1994: U.I. [anonym]: Spielfeld der Imagination. Eine Hommage an Elsa Burckhardt-Blum, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.6.1994.

URSPRUNG 2004: Philip Ursprung: Interiors – Heidi Buchers fragile Räume, in: *Heidi Bucher*, Ausstellungskatalog, Migros Museum Zürich, 13. November 2004 bis 9. Januar 2005, [Texte: Heike Munder, Philip Ursprung, Mayo Bucher, Indigo Bucher], Zürich: JRP Ringier Kunstverlag AG, 2004, S. 119–123.

VACHTOVA 1999: Ludmilla Vachtova: *Eigentum ohne Besitz. Hanny Fries Malerin*, Zürich: NZZ Verlag, 1999.

VACHTOVA 2000: Ludmilla Vachtova: *Unterwegs zur Kunst*, hrsg. Universitätsspital Zürich 1994, erweiterte Ausgabe, Zürich, 2000.

VACHTOVA 2015: Ludmila Vachtova: *Karl Jakob Wegmann. Die Signatur der Ehrlichkeit*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2015.

VARLIN 1998: Varlin: Varlin rechnet mit Max Bill ab, in: *Varlin. Wenn ich dichten könnte. Briefe und Schriften*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 1998, S. 69–72.

VATERLAUS 1958: Ernst Vaterlaus: *Brief des Direktors des Erziehungswesens an das Rektorat der Universität Zürich, 9. April 1958*, [StAZH Z 70 2114].

VEGH 1998: Christina Vegh: Hugo Schuhmacher, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 1998, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4001551&lng=de>, [abgerufen am 2.1.2016].

VERBEEK o.J.: [anonym]: *Gustav Verbeek*, o.J., in: https://de.wikipedia.org/wiki/Gustave_Verbeek,

[abgerufen am 13.3.2017].

VETTER 1915: Theodor Vetter: *Brief des Institutsvorstehers Prof. Dr. Theodor Vetter an Regierungsrat Keller, vom 27. März 1915*, [Abschrift, UZH: AC 2.3.1 – AC 2.3.7].

VETTER 1920: Prof. Dr. Vetter: *Brief des Rektors der Universität Zürich an Regierungsrat Heinrich Mousson, vom 21. Dezember 1920*, [StAZH Z 70 2114].

VÖGELE 1987: Christoph Vögele: Solides Beherrschen und Ausschöpfen der Mittel, in: *Der Landbote*, 9.12.1987.

VÖGELE 1993: Christoph Vögele: *Niklaus Stoecklin und die Neue Sachlichkeit*, [Diss. UZH Zürich], Zürich: Zentralstelle der Studentenschaft der Universität Zürich, 1993.

VÖGELE 1998: Christoph Vögele: *Niklaus Stoecklin*, 1998, in: <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4001719&lng=de>, [abgerufen am 23.12.2014].

VÖGELIN 1974: Salomon Vögelin: Geschichte der Wasserkirche und der Stadtbibliothek in Zürich, Neujahrsblatt der Stadtbibliothek 1944, Heft 3, S. 45. Zit. nach Ernst Viktor Guyer: Vom Naturalienkabinett der naturforschenden Gesellschaft in Zürich zum Zoologischen Museum der Universität, Kulturhistorische Notizen, in: *Vierteljahrschrift der Naturforschenden Gesellschaft in Zürich*, 1974, S. 361–404.

VÖLKI o.J.: Lebrecht Völki: in: http://www.winterthur-glossar.ch/app/default/pub/fw.action/wine.article?ce_id=253&ce_name=Building, [abgerufen am 8.1.2016].

VOGEL 2014: Matthias Vogel: Idylliker als Skandalkünstler. Die Wandbilder von Paul Bodmer und Hermann Huber für das neue Universitätsgebäude, in: *Kunst Bau Zeit 1914–2014. Das Zürcher Universitätsgebäude von Karl Moser*, hrsg. Stanislaus von Moos/Sonja Hildebrand, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2014, S. 270–293.

VOGEL 1998/2016: Matthias Vogel: Johann Kaspar Füssli, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 1998/2016, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4023049&lng=de>, [abgerufen am 26.1.2017].

VOLKART/GLOOR 1987: Silvia Volkart/Lukas Gloor: *Karl Hügin*, Zürich: Wolfsberg Verlag, 1987.

VOLKART 1984: Silvia Volkart: Die bedrohte Idylle, in: *Ernst Georg Rüegg*, Ausstellungskatalog, 10. März bis 23. April 1984 im Helmhaus Zürich, hrsg. Zürcher Kunstgesellschaft, Helmhaus Zürich, Zürich, 1984, S. 12–32.

VOLKART 1987: Silvia Volkart: Die Bildwelt des helvetischen Alltags im Wandel der Zeit, in: *Karl Hügin*, [Texte: Silvia Volkart, Lukas Gloor], Zürich: Wolfsberg Verlag, 1987, S. 11–72.

VOLKART 1998: Silvia Volkart: Ernst Würtenberger – Ein deutscher Maler als Kunstvermittler in Zürich, in: *Die Kunst zu Sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848*, hrsg. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, 1998, S. 73–80.

VOLKART 2008: Silvia Volkart: Einleitung, in: *Richard Kisling, Sammler, Mäzen und Kunstvermittler*, hrsg. Jiri und Babette Dvorák-Kisling, Bern, Sulgen: Benteli Verlag, 2008, S. 25.

VOLKART 2011: Silvia Volkart: Oscar Lüthy – Schweizer Kubist und gewiefter Geschäftsführer, in: *Der Moderne Bund. Beginn der Moderne in der Schweiz*, hrsg. Doris Fässler, Luzern: Diopfer Verlag, 2011, S. 177–185.

VONESCH 1981: Gian-Willi Vonesch: *Der Architekt Gustav Albert Wegmann (1812–1858): ein Beitrag zur Zürcher Architekturgeschichte*, [Diss. UZH Zürich], Zürich: Juris, 1981.

VON MATT 2012: Peter von Matt: *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz*, München: Carl Hanser Verlag, 2012, S. 157.

VON MEYENBURG-CAMPELL 1999: Bettina von Meyenburg-Campell: *Arnold Rüdlinger. Visionen und Leidenschaft eines Kunstvermittlers*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 1999.

VON MOOS 2009: Stanislaus von Moos: *Le Corbusier: elements of a synthesis*, erweiterte Ausgabe, Rotterdam: 010 Publishers, 2009.

VON MOOS/HILDEBRAND 2014: Stanislaus von Moos, Sonja Hildebrand: *Das Zürcher Universitätsgebäude von Karl Moser*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2014.

VON RODA/WIPF 2007: Hortensia von Roda/Hans Ulrich Wipf: *Hans Sturzenegger. Persönlichkeit, Reisen und Werk*, hrsg. Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2007, S. 133.

VON WALDKIRCH 1984: Bernhard von Waldkirch: Dem Vergnügen und Nutzen gewidmet. Streiflichter aus der Geschichte des Kunsthause, in: *Museum Kunsthau Zürich*, Braunschweig, 1984, S. 14ff.

VON WYSS-GIACOSA 1998/2011: Paola von Wyss-Giacosa: Hans Asper, in: *SIKART Lexikon und Datenbank* 1998/2011, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4022859&lng=de>, [abgerufen am 17.1.2014].

VON WYSS/PAUCIC 2000: Paola von Wyss-Giacosa/Sandi Paucic: *Helen Dahm*, hrsg. Helen Dahm-Gesellschaft anlässlich der Ausstellung im Erlengut, Erlenbach 20. Mai bis 18. Juni 2000, S. 34.

VOSSELER 1998/2017: Denise Vosseler: Arnold D'Altri, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 1998/2017, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4002540&lng=de>, [abgerufen am 10.5.2016].

VUILLEUMIER-KIRSCHBAUM 2015: Ruth Vuilleumier-Kirschbaum, Spurensuche zum Schaffhauser Rheinflall von Johann Heinrich Wüest, in: *Der Rheinflall. Erhabene Natur und Touristische Vermarktung*, hrsg. Claudia Heitmann, Mittelrhein Museum Koblenz, Regensburg: Schnell/Steiner Verlag, 2015, S. 27–38.

WAGNER 1985: Thomas Wagner: Zum Geleit, Ausstellungskatalog *Kunstszene Zürich 1985*, 1. Dezember 1985 bis 5. Januar 1986, Kunsthau, Museum für Gestaltung, Helmhaus, hrsg. Präsidialabteilung Stadt Zürich, Zürich, 1985, o.S.

WALDBERG 1998: Michel Waldberg: Isabelle Waldberg, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 1998, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4001708&lng=de>, [abgerufen am 9.12.2016].

WALTER 2007: Bernadette Walter: *Dunkle Pferde. Schweizer Künstlerkarrieren der Nachkriegszeit*, Bern: Verlag Peter Lang, 2007.

WALTER 2001: Nils Walter: Stadtpräsident verschönert, in: *Tages-Anzeiger*, Zürich, 3.8.2001.

WANNER/FEHRINGER/SCHWARZ, 2014: Anita Wanner/Arge G. Fehringer/H. Schwarz: *Bericht der dipl. Restauratoren anlässlich der Restaurierung der Gemälde 2014*, o.S. [KaB: Dossier ZHAW Winterthur].

WARRING 1998/2015: Tarria Warring: Victor Bächer, in: *SIKART Lexikon und Datenbank*, 1998/2015, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000168&lng=de>, [abgerufen am 22.12.2016].

WARTMANN 1935: Wilhelm Wartmann: *Neue Schweizer Wandmalerei*, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich, 17. November 1934 bis 9. Januar 1935, hrsg. Kunsthaus Zürich, 1935, S. 7–12.

WARTMANN 1942: Wilhelm Wartmann: *Aus öffentlichem Kunstbesitz*, Katalog zur Ausstellung vom 1. bis 30. August 1942, [Text: Wilhelm Wartmann et al.], hrsg. Kunsthaus Zürich, 1942.

WASER 1980: P.G. Waser: Universität Zürich, in: *Schweizerischer Kunstführer*, hrsg. Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, Basel, 1980, S. 1–35.

W.D. 1948: W.D. [anonym]: Der Flughafen Zürich-Kloten ist dem Betrieb übergeben worden, in: *Schweizer Aero-Revue*, Bern, Juli 1948, S. 273–278.

WEBER [A] 1998: Bruno Weber: Über die Porträtsammlungen einst und jetzt, in: *Die Porträtgalerie im Medizinhistorischen Museum der Universität Zürich*, hrsg. Ärztesgesellschaft des Kantons Zürich, Zollikon, 1998, S. 12–18.

WEBER [B] 1998: *Brief von Bruno Weber, Direktor der Zentralbibliothek Zürich an Christian Renfer, Denkmalpflege Kanton Zürich, vom 20. Oktober 1988*, [kantonale Denkmalpflege, Dossier: Objekt Rathaus].

WEDER ARLITT 1995: Sabine Weder Arlitt: Dem Masslosen ein Mass geben: in: *müller-emil*, [Texte: Sabine Weder Arlitt, Gottfried Honegger, Martin Steiner], Weiningen-Zürich: Waser Verlag, 1995, S. 9–13.

WELTI-ESCHER 1890: *Gottfried Keller-Stiftung für Förderung der bildenden Künste. Stiftungs-Urkunde vom 6. September 1890*, gez. Lydia Welty-Escher, [StAZH: U 124.16 3].

WEHRLI 1952: René Wehli: *Ein Querschnitt: Malerei in Paris – heute*, in: Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich vom 18. Oktober bis 23. November 1952, hrsg. Kunsthaus Zürich, 1952.

WEISS 1924: Gustav Weiss: *handgeschriebener Dankesbrief der Berufsmaler Winterthur an den Stadtrat von Winterthur vom 21. Juni 1924*, [StAZH: U 124.c].

WERNER o.J.: [anonym]: in: <http://www.library.ethz.ch/Ressourcen/Digitale-Bibliothek/Kurzportraits/Alfred-Werner-1866-bis-1919>, [abgerufen am 29.4.2014].

WIDMER 1979: Heini Widmer: Hermann Huber und seine Zeit, in: *Hermann Huber. 1888–1967. Retrospektive*, Aargauer Kunsthaus Aarau, 16. August bis 16. September 1979, Aarau, 1979, S. 10.

WIDMER 1980: Heini Widmer: *Ernst Morgenthaler*, in: Ausstellungskatalog Aargauer Kunsthaus Aarau, 27. September bis 26. Oktober 1980, Aarau, 1980, o.S.

WIDMER 2005: Urs Widmer: *Balthasar Reinhart zum Gedenken. Grosser Mäzen und Förderer*, in: <https://www.nzz.ch/articleD3MOQ-1.167174>, [abgerufen am 10.5.2017].

WIEGARTZ 2007: Veronika Wiegartz: *Germaine Richier – Allein das Menschliche zählt*, in: Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Gerhard-Marcks-Stiftung, 25. November 2007 bis 17. Februar 2008, hrsg. Gerhard-Marcks-Stiftung, [Texte: Annegret Kehrbaum, Angela Lammert, Veronika Wiegartz], Bremen, 2007, S. 15–22.

WILD 1928: Doris Wild: Die Schweizer Frau in der bildenden Kunst in: *Die Frau in Kunst und Kunstgewerbe. Schriften zur Saffa*, [Texte: Maria Weese und Doris Wild], Zürich, Leipzig: Orell Füssli Verlag, 1928, S. 58.

WILD 1968: Doris Wild: *Reinhold Kündig*, Katalog Kunstaussstellung Horgen, 26. Oktober bis 10. November 1968, hrsg. Ältere Lesegesellschaft Horgen, 1991, S. 13.

WILSON 1998: Sarah Wilson: Germaine Richier und der eschatologische Raum, in: *Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit*, Publikation zum Symposium vom 30. Oktober bis 1. November 1997 anlässlich der Ausstellung Germaine Richier 7. September bis 2. November 1997 in der Akademie der Künste, [Texte: Angela Lammert et al.], Amsterdam, Dresden: Akademie der Künste, Verlag der Kunst, 1998, S. 106–120.

WISMER 1995: Beat Wismer: Einführende Bemerkungen zu einem Gebiet komplexer Beziehungen, in: *Karo Dame. Konstruktive, Konkrete und Radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute*, Ausstellungskatalog, Aargauer Kunsthaus Aarau, 28. Mai bis 20. Juli 1995, Baden: Lars Müller, 1995, S. 11–19.

WITTWER 2006: Hans-Peter Wittwer: Abstrakt oder Konkret, in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, hrsg. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft im Auftrag der Credit Suisse, Bern, Zürich: Benteli Verlag, 2006, S. 304–317.

W.M.Z. 1931: W.M.Z. [anonym]: Relief von Max Soldenhoff, in: *Das Werk*, Bd. 18, 1931, Heft 7, S. 221.

WÖLFFLIN 1932: Heinrich Wölffli: Brief an die Direktion der öffentlichen Bauten des Kantons Zürich, vom 7. August 1932, [handgeschriebener Brief, StAZH Z 34.6650].

WOHLGEMUTH/ZELGER 1984: Matthias Wohlgemuth/Franz Zelger: *Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur, Bd. III Schweizer Maler und Bildhauer seit Ferdinand Hodler*, Zürich: Orell Füssli, 1984, S. 258.

WOTTRENG 2015: Willi Wottreng: *Einmal richtig spinnen können. Der legendäre Künstlermaskenball in Zürich*, Zürich: Elster Verlag, 2015, S. 24.

WYSS-SAUTTER 1992: Gertrud Wyss-Sautter: Jugendjahre, in: *Walter Sautter. Ein Lyriker unter den Schweizer Malern*, [Texte: Gertrud Wyss-Sautter, Dorothea Christ, Werner Weber], hrsg. Dorothea Christ, Feldmeilen: Vontobel Druck, 1992, S. 7–8.

YELLOW Z 2005/2012: Dokumentation der städtischen Wohnsiedlungen, [Texte bearbeitet von: yellow z, Matthias Somandin, Philippe Mouthon, Walter Mair], hrsg. Stadt Zürich Finanzdepartement/Liegenschaftenverwaltung, 2005/2012, <https://www.google.ch/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Wohnsiedlung+heiligenfeld+z%C3%BCrich>, [abgerufen am 26.12.2016].

ZBINDEN 2010: Nicolas Zbinden: Fritz Zbindens Weg zum Schöpferischen – die Farbe und das Soziale, in: *Fritz Zbinden. Ein Malerleben 1986–1968*, hrsg. Matthias Fischer, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2010, S. 219–260, hier S. 248.

ZIEGLER 1985: Peter Ziegler: Vom Wochenmarkt zum Warenhaus, in: *Die Schweiz um die Jahrhundertwende. Erinnerungen an die gute alte Zeit*, Zürich, Stuttgart, Wien: Verlag Das Beste, 1985, S. 132–145, hier S. 134.

ZIMMERMANN 1985: Werner G. Zimmermann: Zeitdokumente, in: *Hanni Bay. Portrait einer Berner Malerin*, [Text: Marie-Louise Schaller], Bern: Benteli Verlag 1985, S. 59.

ZITZISPERGER 2005: Philipp Zitzisperger: Die Büste als Porträt. Historische und theoretische Überlegungen, in: *Die obere Hälfte. Die Büste seit Auguste Rodin*, Ausstellungskatalog, Städtische Museen Heilbronn, 9. Juli – 9. Oktober 2005; Kunsthalle in Emden, 22. Oktober 2005 – 15. Januar 2006; Museum Liner Appenzell (Schweiz), 29. Januar – 23. April 2006, hrsg. Städtische Museen Heilbronn/Dieter Brunner, Bonn, 2005, S. 23–31.

ZKG 1910: *Ausstellung zur Eröffnung des Kunsthauses am Heimplatz*, Katalog zur Ausstellung vom 17. April bis 3. Juli 1910, hrsg. Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich, 1910, S. 43.

ZKG [A] 1909: *Vorstandsprotokoll der Zürcher Kunstgesellschaft vom 17. Mai 1909*, [ZKG: 10.30.10.10].

ZKG [B] 1910: *Vorstandsprotokoll der Zürcher Kunstgesellschaft vom 3. März 1910*, [ZKG: 10.30.10.10].

ZKG [C] 1910: *Vorstandsprotokoll der Zürcher Kunstgesellschaft vom 26. April 1910*, [ZKG: 10.30.10.10].

ZKG [D] 1910: *Vorstandsprotokoll vom 12. Mai 1910 sowie das Schreiben des Zürcher Regierungsrates an den Vorstand der Zürcher Kunstgesellschaft vom 10 Mai 1910*, [ZKG: 10.30.10.10].

ZKG [E] 1910: *Vorstandsprotokoll der Zürcher Kunstgesellschaft vom 1. Dezember 1910*, [ZKG: 10.30.10.10].

ZKG [F] 1910: *Vorstandsprotokoll der Zürcher Kunstgesellschaft vom 15. Dezember 1910*, [ZKG: 10.30.10.10].

ZOLLINGER 2010: Emil «Migg» Zollinger: *Das verlorene Paradies – Das Gossauer Ried und sein Untergang*, Publikation zur gleichnamigen Ausstellung vom 4. Juni bis 4. Juli 2010 im Ortsmuseum Ottikon, hrsg. Mönchaltorfer Heimatkundevereinigung, Mönchaltorf, 2010.

ZSCHOKKE 1969: Peter Zschokke: *50 Jahre Basler Kunstskredit*. Verfasst im Auftrag der Staatlichen Kunstkommission, hrsg. Erziehungsdepartement Basel-Stadt, Basel, 1969.

ZÜRCHER o.J.: *Ruth Zürcher. Werkverzeichnis*, [Texte: Isolde Schaad, Fritz Billeter], Forch: 2000, o.S.

ZURBUCHEN 2002: Simone Zurbuchen: Richard Avenarius, 2002, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D43577.php>, [abgerufen am 4.1.2017].

ZWEZ 1981: Annelise Zwez: Retrospektive Muz Zeier. Gemalte Räume der Einsamkeit, in: *Aargauer Tagblatt*, 21.5.1981, http://annelisezwez.ch/wp-content/uploads/Muz_Zeier_Aargauer_Kunsthauus_1985.pdf, [abgerufen am 16.5.2016].

ZWEZ 2013: Annelise Zwez: Wie das Wasser sich dreht und der Mensch tanzt, in: *Ursula Hirsch. Die Brunnenfigur*, Zürich: Edition hirschbaum, 2013, S. 3–9.

Namensregister

A

Abakanowicz, Magdalena 398, 399
 ABBA 443
 Abegglen, Anne 387
 Abel, Heidi 321
 Abeljanz, Arthur 53
 Abeljanz, Haruthiun 53
 Abt, Otto 278
 Aeschbacher, Hans 394, 395, 341, 342, 343, 347, 360, 362
 Aeppli, August 301, 304
 Aeppli, Regine 201
 Affeltranger, Hans 206, 207, 229, 260, 313, 314, 325
 Affeltranger, Jean 96, 206
 Aktuarius (Galerie) 268, 271
 Alliende, Salvatore 342
 Altherr, Alfred 268
 Altherr, Heinrich 42, 43, 48
 Altherr, Jürg 100, 320, 355, 356
 Amiet, Cuno 43, 44, 139, 239, 340, 265, 275, 314, 315, 316, 324
 Ammann, Gustav 293
 Amrein, Robert 166, 208
 Amsler, Richard 104
 Anderegg, Katharina 251
 Andersen, Cristian 457
 Angst, Heinrich 57
 Angst, Jules 221
 Anker, Albert 73, 221
 Anüll, Ian 463
 Archetti, Luigi 450, 451
 Arp, Hans 46, 47, 79, 80, 81, 82, 346, 265, 285, 340, 350
 Asper, Hans 19, 20, 33, 478
 Auberjonois, René 262, 263, 272
 Auer, Alfred Rainer 207, 381, 382, 383
 Avenarius, Richard 50

B

Baba, Neher 303
 Bach, Hans 33, 352, 423
 Bäcker, Victor 421, 423
 Bächli, Balz 200, 320
 Bachmann, Arthur 198
 Bächtold, Jakob 54
 Baldessari, John 322

Balogh, Istvan 455
 Balthus 322
 Bailly, Alice 47, 80
 Ball, Hugo 80, 84
 Balmer Gerber, Helen 286
 Balmer, Lorenz 286
 Bänninger, Otto Charles 32, 158, 159, 160, 235, 280, 283, 288, 289, 294, 318
 Bär, Nelly und Werner 285
 Barclay James Harvest 243
 Barraud, Aimé 258, 272, 273
 Barraud, Aurèle 259
 Barraud, Charles 259
 Barraud, François 259
 Barraud, Maurice 177, 259, 272
 Barth, Paul Basilius 272
 Baselitz, Georg 444
 Bätschmann, Oskar 40
 Bauer, Anna-Maria 57, 131, 132, 255
 Baumann, Felix A. 80
 Baumann, Sabian 321, 419
 Baumberger, Otto 46, 163, 167, 168, 174, 180, 181, 210
 Baur, Alfred 27
 Baur, Heinrich 76, 95, 96
 Baviera, Silvio (Museum) 321
 Baviera, Vincenzo 356
 Bay, Hanni 196, 198, 231, 232, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 253, 331
 Bazille, Frédéric 322
 Benazzi, Raffael 350, 351
 Bennet, Gordon 185
 Bernegger, Alfred 211, 220, 296, 312
 Beuys, Joseph 321, 430, 444
 Bick, Eduard 177
 Bickel, Karl 167
 Bill, Max 205, 285, 321, 332, 340, 362, 365, 368, 373, 420
 Billeter, Erika 399
 Billeter, Fritz 412, 422
 Billetter, Max 209
 Binder, Hannes 84
 Bischof, Werner 202
 Bischofberger, Bruno 207, 221
 Bischofberger, Bruno (Galerie) 231
 Bischoff, Henri 177
 Bischoff, Susel 244, 246

- Blanchet, Alexandre 177, 227, 272, 310, 338
 Blanchet, Maurice 271
 Blank, Boris 321
 Bleuler, Alfred 386
 Bleuler, Eugen 62
 Bleuler, Johann Heinrich (der Ältere) 186, 187, 189
 Bleuler, Heinrich (der Jüngere) 186
 Bleuler, Louis 186, 187, 188
 Bleuler, Nanette 186
 Bleuler Malschule 186
 Blocher, Christoph 200
 Blümner, Hugo 96
 Bluntschli, Johann Caspar 49
 Böcklin, Arnold 69, 185, 233, 234, 238, 246, 272
 Bodmer, Jakob 30, 370
 Bodmer, Paul 42, 43, 44, 53, 150f, 167, 196, 265, 302, 481
 Bodmer, Walter 278, 279
 Boeschstein, Sandra 419
 Böll, Heinrich 430
 Bohny Baur, Elisabeth 129
 Boller, Dorothea 304
 Boller, Reto 362
 Boney M. 443
 Bonnard, Pierre 266
 Borel, Jeannie 396
 Born, Klaus 369, 445, 446
 Boscovitz, Fritz 139
 Bossert, Hannes 419
 Bosshard, Ernst 266
 Bosshard, Robert 205
 Bourdelle, Antoine 53, 157, 160, 280, 283, 285, 317
 Brändli, Paolo 306
 Bräuninger, Peter 414, 415
 Brand, Willy 430
 Brandenberger, Hans 155, 157
 Brassel, Ernst 207, 381, 383
 Brauchli, René 406, 409, 411
 Breitingen, Johann Jakob 30, 370
 Bretscher, Geo 207, 216, 227
 Breuning, Olaf 455
 Brignoni, Serge 412
 Briner, Robert 170, 196, 257
 Bruegel, Pieter 461
 Brügger, Fanny 246
 Brugger, Ernst 197
 Brühlmann, Hans 104
 Bruhin, Anton 433, 465, 466, 468, 482
 Brun, Rudolf 22, 29
 Brunner Adolf 67
 Brunner, Arnold 299
 Brunner, Bianca 475
 Brunner, Emil 54
 Brunner, Esther 335
 Brunner, Marlyse 362, 388, 421
 Brunner, Verena 398, 400
 Bruppacher, Heinrich 207, 339
 Bucher, Heidi 394, 425, 426
 Buchmann, Mark 432
 Budliger, Hansjörg 458
 Buić, Jogda 399
 Buonarroti, Michelangelo 317
 Bühler-Haller, H.E. 107
 Bühler, Richard 69
 Bühler, Jakob 178
 Bührle, Emil 114
 Bürgi, Urs 198
 Bürkli, Arnold 29, 66
 Bürkli, Martha 29
 Büttner, Claudia 158
 Buetti, Daniele 438
 Burckhardt-Blum, Elsa 365, 366, 420
 Burckhardt, Carl 50, 52, 365
 Burckhardt, Ernst F. 365
 Burger, Fritz 275
 Burger, Stefan 362
 Burger, Wilhelm F. 109
 Burgmeier, Max 104
 Burkhard, Balthasar 436
 Burki, Emil 178
 Burri-Anliker, Lisbeth 401
 Buschor, Ernst 198
 Buss, Ernst 74

 C
 Cage, John
 Calame, Alexandre 190, 191
 Caraco, Françoise 467, 468
 Carigiet, Alois 297
 Carisch, Josef 349
 Casals, Pablo 288
 Casorati, Felice 272
 Cat Tuong, Nguyen 470
 Cecheli, W. 45
 Cézanne, Paul 207, 224, 283
 Chalet5 Wälchli Karin & Guido Reichlin 363
 Chambon, Emile 271
 Chaplin, Charles 263
 Chen, Theresa 419
 Christ, Dorothea 287, 315
 Christen, Andreas 372, 373, 388

Christoffel, Anton 97
 Cicero 49
 Cinelli, Albert 385, 386
 Cleis, Martin 386
 Clément, Charles 325
 Clément, Marie-Hélène 125, 215, 325
 Clénin, Walter 150
 Comensoli, Mario 427, 428
 Coninx-Girardet, Berta 265
 Conne, Louis 340
 Conradin, Christian 104
 Conti, Regina 250
 Coray, Hans (Han) 71, 82, 265
 Corradini, Bigna 425
 Corrodi, Paul 196, 257
 Courbet, Gustav 322, 323
 Crettol, Jérémie 200
 Crotti, Jean 80, 83, 84
 Csuka, Liliane 433
 Curjel & Moser 37, 390
 Curiger, Bice 439, 440
 Czerpien, Karl Benjamin 324

D

Dahm, Helen 106, 125, 126, 253, 289,
 301, 302, 303, 304, 378
 D'Aire, Jean 280, 281, 282
 D'Altri, Arnold 284, 340
 Dalvit, Oskar 335, 336, 362
 Dall'Antonia, Leo 386
 Danuser, Hans 388
 Davatz, Barbara 474
 David, Jacques Louis 28
 Da Vinci, Leonardo 127, 185
 Dean, James 439
 De Crignis, Rudolf 433, 450
 De Domizio Durini, Lucrezia (Baronessa) 321
 Defraoui, Silvie 473
 Delaunay, Robert 47
 Delaunay, Sonja 47
 Demut, Trudi 353, 362
 Del Negro, Eugen 133, 207, 230
 Denis, Maurice 240, 266
 De Praetere, Jules 364
 Derain, André 177
 Deringer, Fritz 163, 180, 181, 182, 289, 290
 Despiau, Charles 53, 157, 159
 De Vries-Truninger, Regina 331, 350
 Dewavrin, Omer 280
 Diener, Verena 199
 Di Gallo, Claudia 457

Disler, Martin 321
 Dobler, Andreas 362, 442
 Dornier, Marcel 132, 301
 Dubach, Margaretha 387, 419
 Duchamp, Marcel 83, 414, 416
 Dulk, Markus 421
 Dünner, Willi (Wilhelm) 33
 Dür, Mily (Hartmann-Dür) 335
 Dürer, Albrecht 127, 262
 Duttweiler, Gottfried 106, 115

E

Eberli/Mantel 461
 Edelhofer, Henri 197
 Egender-Wintsch, Trudi 245, 246, 249, 296
 Eggenschwiler, Franz 344
 Egger, August 43
 Egger, Franz 197
 Egli, Ernst 207, 215, 300, 393
 Egli, F. 71
 Ehrismann, Walter 289
 Eichenberger, Eugen 207, 217, 230, 313, 339
 Elsener, Ulrich 207, 381
 Emch, Peter 326, 458
 Epper, Ignaz 179
 Erhardt, Hans 133
 Erni, Hans 32, 321
 Ernst, Max 185
 Ernst, Oscar 98, 206, 225, 226
 Ernst, Rita 375, 376, 388
 Escher, Alfred 50, 65 66, 67, 177, 479
 Escher, Ernst Alfred 134, 136
 Escher, Gertrud 243, 244, 246
 Escher, Hans Kaspar 35, 148
 Escher von der Linth, Hans Konrad 29
 Estermann, Josef 201
 Etter, Philipp 146
 Eva & Adele 321
 Export, Valie 321

F

Fedier, Franz 332
 Fehr, Jacqueline 201
 Fehr, Marc-Antoine 201, 325, 369, 452
 Fehr, Mario 201
 Fenner, Emy 238, 244, 246
 Fessler, Cristina 369, 391, 422
 Feuerstein, Seraina 421
 Fierz, Dorothee 199
 Fietz, Hermann 86
 Fivian, Bendicht 133, 200, 201, 430, 432, 447

- Fivian, Martin 201
 Fischer, Franz Marcel 220, 247, 289 294, 305, 306
 Fischer, Marcel (Major) 170
 Fischer, Matthias 308
 Fischli, Hans 280
 Fischli/Weiss (Peter Fischli / David Weiss)
 321, 362, 433, 462, 464, 465, 482
 Fleiner, Fritz 53, 55
 Fleischmann, Marcel 265
 Flight, Claude 247
 Flückiger, Hansjörg 419
 Fontana, Annemie 316, 349, 350
 Forel, August 54, 62, 161, 293
 Fornasier, Franco Mario 386
 Forster-Fischer, Cornelia 395, 396
 Frankl, Charlotte 176f, 246, 248
 Frehner, Matthias 334
 Frehner, Willy 343
 Freud, Sigmund, 62
 Freudweiler, Heinrich 70
 Frei, Emil 196
 Frei, Max (ALMA) 433
 Frei, Urs 362
 Frei, Werner WAL 464
 Freisager, Katrin 461
 Frey, Anni (Frey-Blume, Anna) 251, 252
 Frey, August 252
 Frey, Hans Conrad 142, 143
 Frey, Margueritha 300
 Frey-Surbek, Marguerite 235
 Friedrich, Rudolf 431
 Fries, Hanny 140, 198, 252, 253, 254, 298, 331
 Fries, Willy 119, 139, 140, 141, 142, 219, 220,
 246, 252, 310, 324, 336
 Frisch, Max 168
 Froebel, Otto 79
 Früh-Blenk, Erna Yoshida 298, 330, 331
 Früh, Eugen Traugott 298
 Fürst, Walter 22, 24
 Füssli, Johann Caspar 19, 25, 27, 29
 Füssli, Johann Heinrich 24, 33, 74, 369, 370, 478
 Füssli, Johann Melchior 25
 Fuhrer, Rita 199
 Funk, Adolf 330
 Funk, Lissy 26, 33, 34, 330, 397, 398, 478
 Furrer, Jonas 28f
- G
- Gallati, Christine 250
 Gamper, Gustav 104, 107, 108
 Gantert, Noomi 401
 Ganz, Bruno 321
 Ganz, Edwin 138
 Gasser, Manuel 283, 284, 337, 338
 Gattiker, Hermann 71, 101, 103, 104, 105,
 106, 107, 108, 111, 139, 234, 235, 243, 245
 Gattiker, Nell 376
 Geiser, Karl 152, 158, 159, 161, 265
 Geiser, Max Rudolf 180, 184, 218, 298
 Germann-Jahn, Charlotte 160, 161
 Germann & Lorenzi (Monica Germann /
 Daniel Lorenzi) 454
 Gerster, Albert 312
 Gerster, Georg 183
 Gerstner, Karl 433
 Gessner, Conrad 43, 127
 Gessner, Robert Salomon 296
 Gessner, Salomon 192, 297, 370, 480
 Gessner, Walter 166, 301, 305
 Ghirardelli-Dillier, Isabelle 245
 Giacometti, Alberto 11
 Giacometti, Augusto 39, 41, 47, 79, 80, 120,
 121, 150, 267, 369
 Giacometti, Bruno 342
 Giacometti, Giovanni 55, 56, 139, 265, 309
 Giacometti, Zaccaria 55
 Giauque, Elsi 393, 394, 399
 Giger, H.R. 321, 416
 Anette Gigon & Mike Guyer 490
 Gilgen, Alfred 197
 Gils, Fritz 178
 Gimmi, Wilhelm 177, 196, 258, 268, 269,
 270, 271, 302, 324
 Ginsig, Markus 132, 221
 Giron, Charles Alexandre 72
 Gisler, Esther 342
 Gisler, Hans 246
 Gisler, Konrad 199
 Glättli, Peter 414
 Glarner, Fritz 11
 Glattfelder Hans Jörg 367, 388, 392
 Glauser, Friedrich 80, 81, 84
 Gloor, Lukas 220
 Gloor, Marianne 401
 Gohl, Andrea 362
 Good, Andrea 369
 Gotthelf, Jeremias 110
 Grab, Walter 412, 413
 Graeser, Camille 368
 Graff, Anton 220
 Gramsma, Bob 326, 360
 Granwehr, Florin 371, 372, 373, 385, 392

- Grasset, Eugène 122
 Gregor, Ruedi 362
 Greulich, Herman 465, 466
 Griot, G. 3003
 Grob-Wenger, Tildy 362
 Grosse, Katharina 11, 391
 Grüniger, John 359
 Grüter, Max 456
 Grundflum (Christian Grund / Noë Flum) 185
 Gsell-Heer, Margrit 286
 Gubler, Eduard 78
 Gubler, Ernst 272
 Gubler, Max 78, 226, 228, 272, 273, 294, 369
 Guggenbühl, Walter Theodor 323, 234
 Guggenheim, Alis (Alice) 232
 Gull, Gustav 67, 147
 Günthard, Alois 199
 Gut-Winterberger, Ursula 200
 Guyer, Claire 397
 Guyer, Lex 365
- H
- Haab, Robert 107, 196
 Häckel, Wolfgang 391, 419
 Häberlin, Hermann 85, 86
 Haefeli, Max 36
 Häfeli Moser Steiger (HMS) 245, 293
 Häfelfinger, Eugen 156, 316, 347
 Häfeli, Max Ernst 156
 Häfelin, Emil 207, 416, 417
 Hafner, Karl 95, 195, 196, 197
 Hahn, Alexander 437
 Hahnloser, Arthur 69, 206
 Hahnloser, Hedy 69, 206
 Hall, Dieter 200, 466, 467, 482
 Haller, Hermann 36, 40, 158, 175, 243, 265, 273, 280, 318
 Haller, Vera 379
 Halpern, Manuel 433
 Hamberger, Hans Konrad 61, 62, 68, 69
 Hamberger-Huber, Esther Henriette 61
 Hanselmann-Erne, Adelheid 386
 Haubensak, Pierre 448, 449 450
 Hauri, Valentin 369
 Hauser, Fritz 146
 Hauth-Trachsler, Dora 235, 239, 244
 Havemann (Dresseur) 242
 Hebeisen, Edi 362
 Hebeisen, Ernst 289
 Hebeisen, Heinz 387, 435
 Hediger, Irma 362
- Heer, Oswald, 50
 Hegetschweiler, Max 182, 289
 Hegi, Franz 28
 Hegnauer-(Denner), Else 246
 Heidegger, Martin 453
 Heim, Régine 289
 Heiniger, Thomas 201
 Heinrich, Peter 258
 Helbig, Walter 46, 265
 Helbling, Andrea 467
 Heller, Ernst 160
 Hendrix, Jimi 322, 405, 451
 Henggeler, Josef 196
 Henneberg, Gustav 69
 Hennings, Emmy 80, 84
 Herbin, Auguste 117
 Herbst, Adolf 268, 331
 Herdeg, Christian 392
 Hersberger, Lori 442
 Hersberger, Marguerite 306, 375, 376, 377, 378, 386, 388, 392
 Herter, Hermann 86, 149
 Herzog, Jakob 138, 141, 206
 Hess, Anton Heinrich 50
 Hess, Fabienne 402, 403
 Hess Felix 370
 Hess, Hildi 223, 267, 286, 287, 288
 Hess, Ludwig 190
 Hess, Nic 462, 463
 Hess Walter 215
 Hess, Walter Rudolf, Prof. 54
 Hesse, Hermann 101, 107, 111, 122, 265, 274, 275
 Hesse-Hongegger, Cornelia 129, 130, 254
 Heussler, Hey 369, 374, 376, 379, 380
 Heusser, Jakob 196
 Hinterreiter, Hans 368
 Hirsch, Ursula 356, 357
 Hirschhorn, Thomas 389, 390
 Hitler, Adolf 146, 152, 154, 194, 263
 Hitz, Albert 241
 Hodler, Ferdinand 40, 43, 44, 48, 59, 60, 67, 68, 69, 70, 71, 77, 96, 99, 101, 102, 117, 142, 155, 172, 275, 298, 307, 308, 309, 314
 Hoerbst, Babtist 50
 Hohl, Ludwig 252
 Hollenstein, Hans 201
 Homberger, Ernst 199
 Honegger, Fritz 197
 Honegger, Gottfried 129, 373, 385, 386, 388, 391
 Hofer, Walter Andreas 209
 Hoffmann, Felix 298

- Hofmann, Hans 153
 Hofmann, Hans, Prof. Dr. 305
 Hofmann, Samuel 369
 Hofstetter, Alf (ALMA) 433
 Hollósy, Simon 264
 Holy, Adrian 271, 298
 Holzmann, Adolf 78, 260
 Höppner, Berndt 258
 Hopf, Fredy 79
 Horaz 49
 Horner, Friedrich 50
 Hosch, Karl 177, 298, 391
 Hotz, Roland 341, 357, 358, 385, 422
 Hubacher, Hermann 53, 158, 159, 258, 265, 280, 284, 305, 315, 318
 Huber, Alfred 213, 421
 Huber, Christian 200
 Huber, Felix Stephan 436
 Huber, Hermann 43, 44, 46, 111, 116, 117, 118, 123, 124, 150, 167, 179, 265, 268, 302, 312
 huber & huber 362
 Huber, Max 54
 Huber, Thomas 444, 453
 Huber, Verena 400
 Huber-Wiesenthal, Rudolf 224
 Huelsenbeck, Richard 80
 Hug, Fritz 199
 Hugentobler, Iwan Edwin 169, 170, 171, 172
 Huggler, Arnold 143, 144
 Hügin, Karl 45, 48, 140, 150, 153, 154, 167, 177, 219, 220, 223, 289, 481
 Hummel, Wilhelm 71, 73, 76, 98, 114, 235, 238, 246, 266, 378
 Hunziker, Max 211, 294, 301
 Hunziker, Werner 210, 311
 Hurni, Rudolf 373
 Husserl, Edmund 50
 Huth-Rössler, Waltraut 380
- I
- Iff, Florence 472
 Iguel, Charles-François-Marie 67
 Ilg, Kaspar 124
 Illi, Martin 203
 Imfeld, Hugo 286, 288
 Imhof, Arnold 198
 Indermaur, Robert 201
 Ionesco, Eugene 322
 Iseli, Rolf 322
 Iselin, Roland 470
 Isler, Albert 108
- Itten, Johannes 11, 364, 393, 394
- J
- Janco 80
 Jans, Werner I. 352, 353, 423
 Jedlicka, Gotthard 257, 258, 266, 269, 270, 272, 305
 Jelmini, Camillo 207
 Jelmoli (Warenhaus) 109, 244, 246, 247, 248, 321
 Jelmoli, Hans 178
 Jeker, Ruedi 200
 Jenny, Arnold 190, 191
 Jenny, Heinrich 190, 189
 Johns, Jasper 332
 Joller, Emil 32
 Josephsohn, Hans 353, 354, 369
 Jost, Karl 412
 Joyce, James 258, 269, 270, 307
 Jucker, Emil 299
 Jung, Carl Gustav 62
- K
- Kägi, Gottlieb 72, 97, 239
 Kägi, Jakob 196, 270, 271
 Kägi, Markus 201
 Kälín, Sandro 417
 Kässner, Edmund Walter 175
 Kandinsky, Wassily 267, 335, 414
 Kappeler, Otto 38, 39, 161, 282
 Kappeler Simone 471
 Karrer, Paul 54
 Kasser, Hans 316
 Keel, Andrée 288
 Keel, Anna 319, 320, 384
 Keel, Daniel 319
 Keller, Gottfried 31, 32, 50, 160, 165, 289, 352, 479
 Keller, Gustav 43, 46, 237
 Keller, Heinz 204, 206, 207
 Keller, Robert 299, 300
 Keller, San 326, 462
 Keller, Walter 458
 Kémeny, Zoltan 11
 Kempin-Spyri, Emilie 56, 57
 Kempter, Lothar 107
 Kerker, Walter 198, 207, 228
 Kern, Jean 166, 208
 Kesser, Caroline 325
 Kisling, Richard 47, 69, 71, 115, 121
 Kissling, Richard 31, 32, 50, 51, 58, 66, 71, 479
 Klee, Paul 46, 118, 275, 298, 314, 335, 394

Kline, Franz 332
 Knecht, Fred Engelbert 406, 408, 409, 421
 Knie, Friedrich 223
 Knirr, Heinrich 249, 275
 Knuchel, Hans 36, 37, 387
 Kobler, Denise 471
 Koch, Ödön 342, 343, 348
 Kohn, Felix 313
 Kohlbrenner, Beat 351
 Kolb, Alfred 206, 226
 Kollbrunner, Jeanne 237, 238, 254
 Koller, Rudolf 58, 59, 63, 69, 70, 75, 79,
 110, 143, 208
 König, Peter 423
 König, Walter 197
 Kopp, Elisabeth 199
 Kreidolf, Ernst 162
 Krieg, Isabelle 326, 361
 Krönlein, Ulrich 51
 Kruschwitz, Helmut 207, 227
 Kündig, Hedwig 116
 Kündig, Reinhold 45, 46, 48, 111, 116, 117, 118,
 119, 166, 167, 196, 265, 300, 302, 311, 312
 Künzi, Hans 197
 Kuhn, Barbara 401
 Kuhn, Friedrich 362, 406, 407, 409, 411
 Kuhn, Rosina 199, 330, 422, 424, 425, 428
 Kunz, Werner Friedrich 54, 161
 Kupper, Alain C. (Rockmaster K.) 442
 Kurfiss, Gottlieb 410, 411, 430

L

Lackerbauer, René 96
 Lämmli, Dominique 362
 Läublin, Hans Jakob 23
 Landolt, Emil 407
 Landolt, Hans Kaspar 29, 30
 Landolt, Karl 198, 200, 301, 302
 Lang, Arnold 51, 52
 Lang, Hedi 199, 202
 Langraf-Adalbert, Mimi 253
 Lanz, Ella 313
 Lauterburg, Dora 240
 Lauterburg, Martin 262
 Lavater, Johann Caspar 25, 27, 370
 Lawrence, Edith 247
 Le Corbusier (Jeanneret, Charles-Edouard)
 280, 348, 395
 Lemoine, Serge 370
 Leu, Ernst 197, 318
 Leu, Hans Jakob 27

Leuenberger, Dieter 37, 218
 Leuenberger, Moritz 201
 Leuppi, Leo 279, 280, 306
 Leutenegger, Zilla 438
 Le Witt, Sol 444
 Leyster, Judith 128
 Lichtenstein, Roy 462
 Licini, James 347
 Lienhard, Marie-Louise 434, 449
 Lienhard, Robert 207, 267, 298
 Liner, Carl 212
 Lötscher, Hugo 322
 Loewensberg, Verena 255, 366, 367, 375, 376
 Lohse, Richard Paul 318, 319, 321, 345, 367,
 370, 391
 Loosli, Albert 77
 Losinger-Ferri, Jenny 378
 Loup, Arnold 43
 Lüssi, Otto 86
 Lüthi, Urs 433, 439, 444, 445
 Lüthy, Oscar 46, 47, 79, 80, 81, 167, 265
 Luginbühl, Bernhard 286, 332, 344, 345
 Luginbühl, Jwan 344
 Lundskog, Edna 387
 Lurçat, André 395
 Lutz & Guggisberg 362
 Lutz, Klaus 457
 Lutz-Sander, Hanna 207, 230
 Lux-Marx, Elena 375

M

Mac Avoy, Edouard 248
 Mach, Ernst 50
 Macke, August 118, 298
 Madörin, Tobias 194, 442, 468, 469
 Madritsch, Karl 216, 217, 288, 316
 Magg, Alfons 348
 Magnaguagno, Guido 333, 412, 428, 445
 Magritte, René 418
 Maillol, Aristide 157, 159, 162
 Maissen, Thomas 231
 Malche, Brigitta 130, 131, 255, 369
 Mann, Nina 471
 Manon (Rosemarie Küng) 321, 439, 440, 441
 Manz, Curt 124
 Marc, Franz 46
 Marini, Marino 284, 286, 340
 Maritsch- von Seidel, Hanna 244, 245, 246
 Marti, Fabian 475, 476
 Marxer, Alfred 99, 100, 122, 123, 196, 309, 310
 Maspoli Pietro 358

- Matisse, Henri 81, 117, 264, 330
 Mattioli, Pietro 362, 438, 439
 Mattioli, Silvio 342, 346, 362
 Mattmüller, Hansjörg 362, 432, 433, 444
 Maurer, Hans Jakob 191
 Maurer, Rudolf 196
 Maurer, Simon 408
 Maurer, Ueli 200
 Mayenfisch, Hans E. 115
 Meier, Al 385
 Meier, Bruno 329, 330
 Meier, Conrad 374
 Meier, Dieter 321
 Meier, Peter 305
 Meier, Rudolf 197
 Meierhans, Paul 196
 Meili, Heinrich Rudolf 49
 Meister, Eugen 45, 118
 Meister, Peter 341, 348
 Merian, Maria Sibylla 127
 Mertens, Evariste 79
 Mertens, Hedi 378
 Mertens, Werner 378
 Merz, Jacob 369
 Merz, Mario 321
 Metzger, Johann Heinrich 192
 Meyer, Adolf 143
 Meyer, Albert 196
 Meyer, Albert (Bundesrat) 241
 Meyer, Alfred 161
 Meyer-Amden, Otto 11, 118, 167, 265
 Meyer-Fierz, Fritz 68, 69
 Meyer, Hannes 394
 Meyer, Hans Jakob 161, 289, 290, 301, 305, 306
 Meyer, Konrad 31
 Meyer, Paul 387
 Meyer, Peter 150
 Meyer, Werner 206, 207, 224, 225
 Michel, Chantal 438
 Mickry3 (Christina Pfander, Dominique Vigne,
 Nina von Meiss) 361, 362
 Minelli, Liza 322
 Miró Joan 414
 Mislin, Thomas 414
 Mittelholzer, Walter 178, 183
 Mörgeli, Christoph 292
 Moilliet, Louis 118
 Monet, Claude 79, 238, 254
 Monkhouse, Cosmo 281
 Monroe, Marilyn 433
 Monstein, Simone 137
 Montag, Karl 98
 Moore, Henry 202
 Moos, Karl Franz 164, 165, 166, 173
 Moosdorf, Albert 197
 Morach, Otto 47, 79, 80, 81, 84, 85, 335, 339,
 362, 393
 Morandi, Giorgio 373, 408, 421
 Morgenthaler, Ernst 136, 177, 178, 265, 273,
 274, 275, 276, 277, 278, 298, 302, 314, 316
 Morgenthaler-Von Sinner, Sasha 275
 Moser, Claudio 472
 Moser, Karl 37, 38, 39, 40, 43, 44, 49, 53, 69,
 70, 388, 390
 Moser, Wilfrid 333, 334
 Mousson, Heinrich 56, 237, 238
 Müdespacher, Regula 475
 Mühlbauer, Kurt 298
 Müllenbach, Thomas 448, 459
 Müller-Brittnau, Willy 374
 Müller, Emil (müller-emil) 369, 374
 Müller, Heinrich 126, 180, 184, 221, 222, 226,
 300, 316
 Müller, J.C. 173
 Müller, Marianne 473
 Müller-Meyer, Bruno 201
 Müller, Otto 156, 222, 288, 289, 341, 253, 361
 Müller, Robert 286, 344, 416
 Müller, Severin 351, 352
 Müller-Tosa, Heinz 207, 381, 382
 Mülli, Rudolf 119, 166
 Münch-Winkel, Otto & Maria 235
 Munch, Eduard 230
 Murer, Jos 25
 Mussolini, Benito 146

 N
 Naegeli, Harald 428, 429, 430
 Nägeli, Otto 54
 Nänni, Jürg 36, 37, 387
 Naghel, Rolf 385
 Napoleon 12, 28
 Naumann, Bruce 444
 Neupert (Galerie) 71, 265, 302
 Newman, Barnett 332
 Niederer, Heinz 355
 Niehaus, Jürg 265
 Nizon, Paul 406, 407, 410, 419
 Nobs, Ernst 99, 203, 235, 290
 Notter, Markus 200, 201, 478

O

Obama, Barack 326
 Obrist, Ulrich 321
 Oeri, Johann Jakob 27, 28
 Oertig, Willi 418
 Oken, Lorenz 54
 Omlin, Sibylle 459
 Opitz, Franz Karl 324, 325, 336, 337
 Oppenheim, Meret 412
 Osswald, Paul 40, 48
 Ostertag, Fritz 211
 Oswald, L. 265
 Ott, Franz 23
 Ott, Johann Heinrich 27

P

Patocchi, Aldo 177, 178
 Pauli, Fritz 177, 179, 196, 265, 314
 Perincioli, Marcel 288
 Perriard, Louis 366
 Perrottet, Suzanne 80
 Pestalozzi, Yvan 347
 Pezzey, Hans 98
 Pfau, David 23
 Pfeiffer, Walter 433, 439, 441, 442
 Pfister, Albert 45, 46, 118, 180, 184, 267, 301, 302, 304, 316, 335
 Pfister, Otto (Regierungsrat) 99, 196
 Pfister, Otto & Werner (Gebrüder Pfister) 149
 Pflughard, Otto 36, 148
 Picabia, Francis 47, 80
 Picasso, Pablo 117, 224, 285
 Plangg, Urs 433
 Prasinis, Mario 393
 Preisig, Fritz 112, 120
 Prince 322
 Püntener, Vanessa 474, 475
 Pulver, Erwin 414

R

Rabinovitch, Gregor 114, 177, 178, 244
 Rahn, Johann Rudolf 169
 Raetz, Markus 433, 435
 Ramuz, Charles Ferdinand 262, 263, 272, 307
 Rauschenberg, Robert 322, 332
 Raussmüller, Urs 420, 444
 Rederer, Franz Josef 196
 Reichmuth, Giuseppe 431
 Reinhart, Balthasar 305
 Reinhart, Hans 107
 Reinhart, Oskar 69, 258, 261, 273, 305

Reinhart, Georg 260, 261,
 Reinhart, George 458
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 267
 Renggli, David 475, 476
 Richier, Germaine 11, 158, 160, 235, 268, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 313, 316, 317, 318, 340, 416
 Richter, Gerhard 444
 Righini, Katharina 140
 Righini, Sigismund 35, 47, 64, 68, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 86, 94, 99, 140, 149, 221, 243, 252, 257, 266, 267, 308, 309, 310, 324, 485
 Rist, Pipilotti 56, 57, 255, 438
 Rittmeyer & Furrer 175
 Ritzmann, Jakob 133, 141, 196, 208, 220, 258, 260, 295, 301, 305, 307
 Roederstein, Ottilie 236
 Rodin, Auguste 11, 53, 157, 280, 281, 282, 283, 317
 Röhm, Otto 377
 Rohner, Hans 362
 Rohner, Patrick 436
 Rolling Stones 322, 405, 438, 439
 Romero & Schaeffle 465
 Rondinone, Ugo 455
 Rorschach, Heinrich 62
 Roshardt Meinherz, Pia 127, 128, 129
 Roshardt, Walter 127, 268, 353
 Roth, Barbara 359, 360
 Roth, Dieter 433
 Roth, Helene Ida 239, 240
 Roth, Hermann 50
 Roth, Remo 362
 Roth-Streiff, Lili 398
 Rothko, Mark 332, 449
 Rotzler, Willy 36
 Roussel, Ker-Xavier 266
 Rudin, Nelly 369, 375, 376, 377, 378, 385, 388
 Rüdinger, Arnold 332
 Rüedi, Max 420
 Rüeegg, Ernst Albert 210, 211
 Rüeegg, Ernst Georg 106, 107, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 120, 162, 163, 166, 167, 177, 193, 196, 202, 246, 260
 Ruegg, Ilona 362
 Rütimann, Christoph 321
 Runge, Philipp Otto 220

S

Saas, Hans Ulrich 207, 223, 415
 Sadkowsky, Alex 406, 407, 408, 411, 420

- Sahli, Erich 423
 Sala, Mario 321
 Sallenbach, Katharina 267, 287, 306, 375
 Sapone, Natale 385
 Sautter, Walter 197, 305, 306, 314, 315, 316, 350
 Schaad, Hans 166
 Schärner, Johann Jakob 23
 Schärtlin, Gottfried 71
 Schaller, Louise 231
 Schaffner, Paul 305
 Schatt, Paul 306, 387
 Schelldorfer, Heinrich Wilhelm 88, 89, 90, 162, 256, 265
 Schellenberg, Jakob Rudolf 330
 Schenk, Karl 290
 Schenker, Christoph 459
 Schenker, Katja 362
 Scheuermann, Walter 35, 151, 155
 Schiele, Moik 394
 Schiess, Adrian 390
 Schifferle, Klaudia 433, 439, 440
 Schildknecht, Hans 239
 Schlaepfer Tuor, Susanna 401
 Schlageter, Ernst 136
 Schmid, Anka 224
 Schmid, Hannes 443
 Schmid, Henri 199, 206, 207, 223, 228, 229, 298, 305, 306, 316, 318, 324
 Schmid, Konrad 224
 Schmidmeister, Bert 362
 Schmid-Reutte, Ludwig 109
 Schnider, Adolf 166
 Schoch, Manfred 207, 381
 Schoeck, Othmar 54
 Schoellhorn, Hans 206, 222, 223
 Schönlein, Johann Lukas 292
 Schoop, Uli 161
 Schreiber, Christoph 193, 419
 Schuh, Gotthard 365
 Schuhmacher, Hugo 318, 319, 320, 407, 422
 Schulze, Emil Karl 45, 96
 Schwarz, Martin 207, 386, 419
 Schwarzbek, Karin 369
 Schwarzenbach, James 426
 Schwarzenbach, Robert J.F. 263, 271
 Schwarzmaurer, Aman 22
 Schweiger, Peter 422
 Schweitzer, Hans Ulrich 30, 31
 Schweizer, Alexander 50
 Schweizer, Eglantine 246
 Schweizer, Ernst 104
 Schweizer, Thomas 358
 Schweri, Peter 369, 433
 Schwerzmann, Wilhelm 40, 48
 Scott, Ridley 416
 Secrétan, Louise 239
 Seeboeck, Ferdinand 51
 Seiler, Kerim 360, 361
 Seligmann, Kurt 412
 Semper, Gottfried 38, 175, 233, 479
 Senn, Martin 419
 Séqui, Otto 43, 336
 Sérusier, Paul 266
 Shahbazi, Shirana 326, 369, 475, 477
 Sieber-Fuchs, Verena 400
 Sieber, Hans Ruedi 207, 225, 226, 260, 331
 Sieber, Paul 341
 Siegfried, Liselotte 398
 Siegfried, Walter 339
 Siegwart, Hugo 50, 66, 143, 479
 Sigg, Hermann Alfred 198, 215, 298, 387
 Signac, Paul 81
 Signer, Roman 321, 433, 438
 Sigrist, Albert 198
 Sigrist, Salomon 209
 Silvestre, Albert Henri Louis 76
 Spacek, Vladimir 435
 Späni, Walter 54
 Spaeti, Henry 433
 Speck, August 112, 114, 115
 Speck, Paul 161, 294
 Sperini, Loredana 403
 Spescha, Matias 337, 338
 Spinatsch, Jules 219
 Spühler, Willy 197
 Spyri-Heusser, Johanna 56
 Soldenhoff, Alexander 106, 185, 267
 Soppera, Hans 184
 Spitteler, Carl 101, 178
 Stadler, Ferdinand 187
 Stadler, Hortensia Luise 99, 232, 233, 234, 235, 238
 Stadler, Julius 233
 Stäbli, Johann Adolf 75, 101
 Stäger, Balz (Balthasar) 73, 74, 75, 76, 111, 204, 324
 Staehelin, Marlise 394
 Stähli, Pablo (Galerie) 444
 Stahel, Urs 442, 445, 458
 Stamm, Elisabeth Elsa 138, 239, 240
 Stamm, Karl 78

Stamm, Thomas 418
 Stanzani, Emilio 289, 305, 306
 Staub, Josef 348, 349, 421
 Staub, Urs 12
 Stauffacher, Werner 22
 Stauffer-Bern, Karl 32
 Stauffer, Doris 11, 432
 Stauffer, Serge 432
 Staus, Niklaus 320, 322
 Steffan, Johann Gottfried 70, 75
 Stehli, Iren 475
 Steiger-Crawford, Flora 365
 Steiger & Egender 365
 Steiner, Myrtha 218
 Steiner, Silvia 201
 Stettler, Martha 235
 Stiefel, Eduard 36, 43, 114, 162, 177, 209, 275
 Stiefel, Ernst 71, 138
 Stiefel, Marie 237, 238
 Stiefel, Peter 362
 Still, Clyfford 332
 Stocker, Carlotta 338, 339, 362
 Stocker, Ernst 201
 Stoecklin, Niklaus 177, 260, 261
 Stöckli, Thomas 468
 Stölzl-Stadler, Gunta 394, 395
 Storrer, Peter 341, 433, 434
 Strange, John 192
 Strba, Annelies 133, 459, 460, 461, 482
 Strba, Linda 460
 Strba, Sonja 460
 Strack, Walter 381
 Strehler, Marguerite 129, 248, 250, 300
 Strehler, Therese 249, 250, 300
 Streit, Erika 223, 254
 Streuli, Adolf 238
 Streuli, Beat 469, 470
 Streuli, Hans 186, 257
 Stucki, Jakob
 Studer-Koch, Rosa
 Stürzinger, Ursula
 Stüssi, Rudolf 238
 Sturzenegger, Hans 104, 106, 107, 111, 112, 196
 Stutz, Peter 344
 Sulzer, David 28, 29
 Surbek, Victor 154, 155, 177, 235
 Suter, August 53
 Suter, Ernst 162
 Suter, Martin 458
 Suter, Willy 180, 184, 207, 226
 Szeemann, Harald 321, 332, 354

T

Taeuber-Arp, Sophie 11, 47, 79, 80, 81, 82, 246, 375, 393
 Tanner (Galerie) 71, 81
 Tanner, Susanna 10
 Tell, Wilhelm 22, 58
 Teucher, Otto 161, 294, 341, 343, 361
 Thal, Andrea 362
 Theus, Tilla 368
 Thoma, Hans 113, 235
 Thomann-Altenburger, Elisabeth 251
 Thomann, Gustav Adolf 172, 251
 Thomkins, André 433, 434
 Tinguely, Jean 11, 286, 332, 344, 345
 Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm 27
 Tremp, Simone 400
 Trillé, Antoinette 187
 Trog, Hans 71
 Trudel, Hans 43
 Trübner, Wilhelm 113
 Truninger, Bettina 419
 Truninger, Max 294, 330, 361
 Tschudi, Lill 247, 248, 254
 Tschumi, Otto 412
 Tuggener, Jakob 217, 218
 Tzara, Tristan 80, 82, 83, 84, 265

U

Ulrich, Hans Caspar 28
 Urfer, Werner 420
 Ursprung, Philip 426

V

Vachtova, Ludmilla 13, 299
 Varlin (Willi Guggenheim) 212, 213, 320, 412, 420
 Vallotton, Felix 69, 206, 225, 226, 240, 266
 Van der Bie, Esther 472
 Van de Velde, Henry 81
 Van Dongen, Kees 81
 Van Gogh, Vincent 76, 133, 212, 310
 Van Rees, Otto 82
 Vaterlaus, Ernst 196
 Verbeek, Gustav 435
 Verjux, Michel 388
 Velásquez, Diego 322
 Verkade, Jan (Willibrod) 118
 Vermeer, Jan 322
 Vigani, Vittorio 427
 Vivarelli, Carlo 362, 370
 Vögele, Christoph 261
 Vögelin, Salomon 67

Völki, Lebrecht 175
 Vogel, Georg Ludwig 233
 Voiret, Verena 394
 Volkart, Silvia 112, 113, 220
 Von Bhicknapahari, Sikander 321
 Von Bubenbergh, Adrian 22
 Von Gundoldingen, Petermann 22
 Von Gunteli, Peter 22
 Von Laban, Rudolf 80
 Von Melchtal, Arnold 22
 Von Moos, Max 412
 Von Mühlenen, Max 332
 Von Niederhäusern, Rodo 53
 Von Orelli, Aloys 50
 Von Orelli, Johann Caspar 49
 Von Reinhard, Hans 27, 28, 369, 478
 Von Salis, J.R. 316
 Von Senger, Nicola (Galerie) 320, 321
 Von Sinner, K. 265
 Von Tuhr, Andreas 51
 Von Tschärner, Friedrich 80, 167, 263, 264, 265, 266, 267
 Von Tschärner, Ilona 265
 Von Zimmern, Katharina 57
 Vuillard, Edouard 266

W

Wabel, Henry 78, 329, 379
 Waeckerling, Sigmund 112
 Wagner, Richard 107
 Wagner, Thomas 201
 Wahlen, Friedrich Traugott 164, 208
 Walch, Sebastian 30
 Waldberg, Isabelle (Farner, Isabelle) 412, 413, 414
 Waldberg, Patrick 413
 Waldmann, Hans 243, 274
 Walker, Aldo 459
 Walker Späh, Carmen 201
 Wall, Hans 22
 Walser, Karl 48, 150, 177
 Walser, Käthe 389
 Wanger, Armin 289
 Warhol, Andy 321, 433, 441
 Wartmann, Wilhelm 13, 71, 78, 173
 Waser, Heini 197, 205, 221
 Weber, Aleks 430, 431
 Weber, Anna 400
 Weber, Hans-Peter 420
 Weber, Jamileh (Galerie) 322
 Weber, Johannes 76, 93, 94, 95, 195, 196, 197, 209

Weber, Max 196
 Weber, Willy 344, 345
 Wegenstein (Familie) 385, 386
 Wegmann, Carl 166, 199, 207, 337
 Wegmann, Karl Jakob (KIW) 337, 338
 Wegmann, Gustav Albert 70, 292
 Wehrli, René 333, 406
 Wehrli, Robert 178, 179, 393
 Weinberger Karlheinz 322, 438, 439
 Weiss, Charlotte Marie 249
 Weiss, Erna 381
 Weiss, Gustav 206, 225, 226
 Weiss, Markus 321
 Welti, Alban 199
 Welti, Albert 162
 Welti, Jakob Friedrich 68, 209
 Wenger, Edwin 213
 Wenner, Johann Albert 124, 265
 Werner, Alfred 53
 Wetter, Ernst 196
 Wettstein, Oskar 290
 Wettstein, Robert 166, 300
 Weyl, Ellen 286, 288
 Wick, Cécile 471
 Wiedemann/Mettler 362
 Wiederkehr, Peter 198
 Wiemken, Kurt Walter 278, 412
 Widmann, Friedrich (Fritz) August Vitalis 74, 100, 101, 102
 Widmann, Gret 101, 122, 238
 Widmann, Josef Viktor 101
 Widmer, Sigmund 201
 Wiggli, Oscar 345
 Wild, Doris 116, 117
 Wimpfheimer, Willy 342, 347
 Winkelried, Arnold 22
 Wipf, Eva 411
 Wirtz, Johannes 30, 359
 Wismer, Beat 375
 Wisniewsky, Jana 421
 Wit, Cathrien de 386
 Witschi, Bruno 306
 Witschi, Hans 425
 Wittwer, Uwe 369, 451
 Wörnle, Hedwig 246
 Wölfflin, Heinrich 42, 46, 53
 Wohlgemuth, Matthias 273
 Wolf, Caspar 192
 Wolfensberger, Andrea 369
 Wolfensberger, Johann Edwin 107, 167,
 Wolfensberger, Johann Jakob 192

Wotruba, Fritz 284, 286, 340
Wüest, Johann Heinrich 191, 192
Württemberg, Ernst 43, 47, 71, 103, 106,
111, 114, 234, 235, 238, 304
Wunderlin, Rudolf 420
Wyss, Elsie 381
Wyss, Franz Anatol 419
Wyss, Jakob 104

Y

Yoshikawa, Shizuko 375, 378, 387, 392

Z

Zadkine, Ossip 340
Zanier, Luca 219
Zanini, Luigi 299
Zbinden, Fritz 197, 205, 221, 265, 298,
305, 306, 325
Zbinden-Amande, Hélène 126, 127
Zeller, Eugen Georg 114, 162, 166, 167,
177, 180, 181, 182, 260, 301, 303, 304
Zoderer, Beat, 404
Zürcher, Arnold 399
Zürcher, Ruth 254, 399